目　录

1

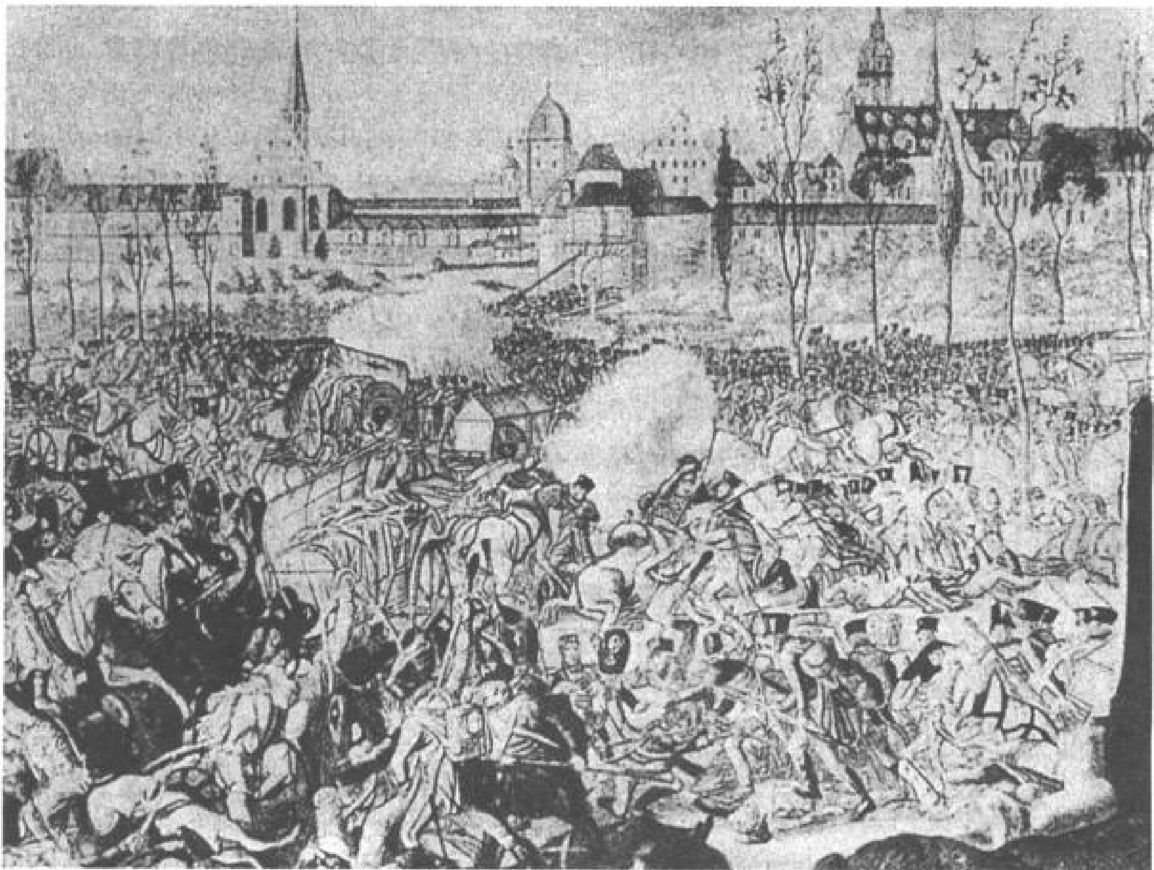
战火中的欧洲

公元 1813 年，也就是里夏德·瓦格纳（Richard Wagner)诞生那年,欧洲史上重要的一章已进入尾声。法国大革命带来的改革力量,对旧秩序造成冲击,导致为时长达四分之一世纪剧烈的社会、政治变动;时代的巨人拿破仑挟其军事天才及专制野心，君临饱受战火蹂躏的欧洲大陆。在对权力的极度渴望驱使下，拿破仑不但将多项革命理念，散播到当时仍被封建制度与老旧领土划分制度压得喘不过气来的欧洲各地，而且几乎将每个欧洲国家的政权都纳入法国的掌握之中。19 世纪初的欧洲经由工业化及人口成长等因素,早已开始改变面貌,加上各国反抗拿破仑专制的奋斗历程,即将对现代欧洲的未来,造成难以估计的长远影响。

拿破仑在 1804 年自行称帝（贝多芬因而一怒删去《英雄》交响曲的献词部分)。随后十年,他大施铁腕,以军事征服或外交谋略为手段，企图将西欧各国化为俯首

听命的附庸国家。他特别有意与不列颠霸权一争高下，不过，自从法国舰队在1805年的特拉法加战役(Battle of Trafalgar)中，毁于英国名将纳尔逊(Nelson)之手后，英国显然仍握有海上霸权。拿破仑转而采取经济封锁战略，他建立欧陆经济系统，禁止对英贸易，然而这项措施却使英国更进一步负隅顽抗，并使更多的欧洲国家与他正面为敌。

最后，欧洲各大国终于认识到，为了保护各国的各自利益，他们必须合力击败拿破仑。1808年的半岛战争(Peninsular War)中，西班牙游击战士就在英军的支持下



莱比锡的联军会战

重创法军，成为拿破仑帝国辖区内公然反抗的先声。这场战争，再加上紧随其后的，以 1809 年瓦格拉姆战役（Battle of Wagram）画下句点，而让拿破仑为胜利付出昂贵代价的对奥作战都显示：欧陆各国的军事力量已足以与法国抗衡。

不过，拿破仑面临最大的潜在威胁却是来自俄国：原本就不稳定的法俄同盟开始摇摇欲坠。由于沙皇亚历山大（Tsar Alexander）拒绝共同抑制英国贸易，再加上随后产生的波兰问题，拿破仑终于在 1812 年 6 月亲率大军渡过聂门河（Niemen River），攻入俄国，大错就此铸成（希特勒在 130 年后重蹈覆辙）。鲍洛迪诺战役（Battle of Borodino）为拿破仑打开通往莫斯科之路，但结果却是得不偿失。法军损失惨重，随之而来的疫病以及补给不及，

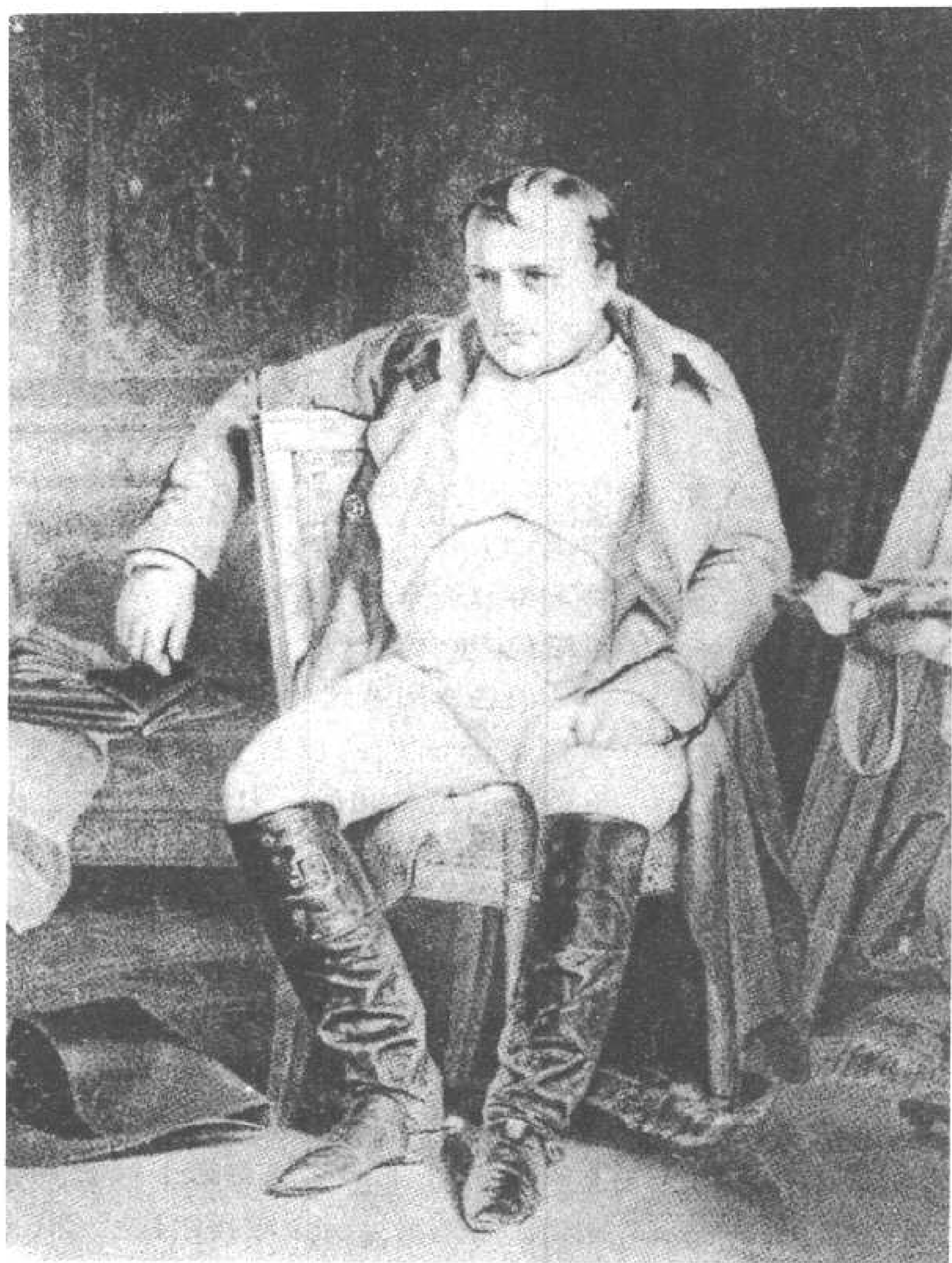


拿破仑在莱比锡遭逢一生最大的溃败之一

迫使拿破仑下令退回聂门河。这时俄国寒冬已至，田野冰封，一片荒芜。拿破仑在这场撤退中损失25万雄师，败亡的命运已不可避免。

消息传回欧洲，各地的民族情绪都大受鼓舞，进而迅速演变成全面性的反抗行动。普鲁士王腓特烈·威廉三世（Friedrich Wilhelm Ⅲ）与俄国合力，将拿破仑赶到德国境内的易北河（Elbe）以西，在拿破仑与奥地利首相梅特涅（Metternich）的停战谈判破裂之后，奥地利也于1813年6月加入盟国阵营，正式对法宣战。值得注意的是，这时拿破仑在德累斯顿（Dresden）再传捷报。然而，各国的外交攻势接踵而来，凭着高明的外交谋略，梅特涅说服莱茵邦联的大多数会员国加入同盟，唯一的例外是萨克森（Saxony）王国，萨克森王对拿破仑始终忠心不二。随着同盟力量的增长，拿破仑很快就守不住德累斯顿。他再度撤退，退到莱比锡（Leipzig），遭逢他这一生最惨重的一场败仗。

莱比锡是当时萨克森王国境内最重要的城市，是商业、教育与艺术的中心，在书籍贩卖和出版业方面尤其具有悠久的传统。所举办的国际商展自中古时期以来就名闻遐迩，每年都能吸引成千上万的顾客前来参观。以本地的文化和知识传统为傲的莱比锡，向来就与德累斯顿的宫廷趣味和流行风潮格格不入。后者是具有优雅都会风格，建筑华丽，深受萨克森贵族喜爱的王国首都。不过莱比锡也颇富建筑之美，同样建于15世纪的莱比锡大学和圣托马斯教堂（St. Thomas），以及出现在歌德《浮士



拿 破 仑

德》(Faust)一书中，为学生聚会之所的著名小酒馆“奥尔巴赫的地窖”(Auerbach's Keller)，都是颇负盛名的当地建筑。

“联军会战”——拿破仑所发起的最血腥、最关键的战役之一，就在1813年10月16日于莱比锡城外展开。战斗前后持续3天，最后波及到城市本身，城内大小街道都堆满死伤的兵士。拿破仑在此役损失5万精兵，残兵在寡不敌众之下，被迫退守莱茵河。由于莱比锡的医院无法容纳所有伤病患者，疫病很快蔓延整个城市，数千市民死于随后爆发的斑疹伤寒。在这些牺牲者之中，有一位名为弗里德里希·瓦格纳(Friedrich Wagner)，是莱比锡警察总局的登录员，死时年方44岁，身后遗有妻子和八名子女，其中最小的当时才六个月大，刚在那年8月受洗，取名为威廉·里夏德·瓦格纳。

2

童年时期

1813年5月22日，里夏德·瓦格纳生于莱比锡布鲁尔街(Der Bruhl Street)一栋名为“红白狮子居”的家宅中。他的家族早在17世纪中叶就已移居萨克森地区,而且各自有成，多半是从事教职或公职。这个家族从未出过任何音乐天才，不过瓦格纳的父亲弗里德里希对业余剧场,以及几位年轻女演员,却十分热情(关于这点,小瓦格纳可从母亲幽怨的回忆中得知)。根据各方记载,弗里德里希·瓦格纳为人作风奇特，在莱比锡的社交圈内颇受欢迎。

基于对戏剧的兴趣,弗里德里希认识了一位集演员、画家和诗人才华于一身的年轻人路德维希·盖尔(Ludwig Geyer)，并以保护人自居，鼓励他投身职业演员生涯，两人因而成为至交，盖尔也常出入瓦格纳家中，并与里夏德·瓦格纳的母亲约翰娜(Johanna)走得很近。弗里德里希过世9个月后，盖尔与约翰娜结为连理，直到盖

尔在 1821 年去世为止，他一直是瓦格纳所知的唯一父亲。事实上，直到快满 15 岁时，瓦格纳在学校用的还是里夏德·盖尔这个名字，到了 1828 年才重拾瓦格纳之姓。由于盖尔与约翰娜之间的关系，可追溯到弗里德里希死前数年，以至于不断有人怀疑瓦格纳真正的父亲究竟是谁，甚至认为盖尔有可能是他的生身之父。瓦格纳自己也不甚确定，一如他生命中的许多其他事件，这个身世之谜也因他的自传中不可靠的记载而更加扑朔迷离。

终其一生，瓦格纳不断重新诠释、更改他的过去。到了晚年，他对自己的生父之谜更加在意，原因可能是因为



莱比锡布鲁尔街



瓦格纳的母亲约翰娜



路德维希・盖尔

他的反犹太倾向越来越严重(有人认为盖尔有犹太血统)。1868 年 12 月,瓦格纳的第二任妻子柯西玛(Cosima)曾在日记中说,瓦格纳"并不相信"盖尔是他的亲生父亲,不过他在写到有关盖尔的事情时,却常用"我的父亲盖尔"这个称呼,而且直到 1870 年,他都还将盖尔"全然牺牲自我",担起照顾一大家子孤儿寡妇的责任,归因于"为了补偿某种罪过"。

"盖尔派"人士同时也提出一桩不寻常的事件为证:1813 年 7 月,约翰娜带着两个月大的小瓦格纳,前往位于波希米亚的台伯利兹(Teplitz)探视盖尔。关于这次长达数百公里,而且必须穿越敌军占领区的危险之旅,有一派说法是,约翰娜急着想让身为人父的盖尔看看这个新生儿。不过这种浪漫想像却被一项事实给粉碎了:在当时,台伯利兹远比莱比锡来得安全,因为当时后者正是军事行动日渐频繁的战事中心。此外也没有丝毫证据显示约翰娜在丈夫在世时,就与盖尔有感情上的瓜葛。而且,虽然瓦格纳对剧场的热爱有可能来自两位父亲中的任何一位,他头大身小的特异体型,却是瓦格纳家族的遗传特征。

心理学家或许会试图由两个父亲带来的认同危机，或是8岁大就失去两位父亲的情感震荡，来解释瓦格纳一生傲慢的个性和自我为中心，以及许多人格上的内在冲突。早期生活的动荡，显然是导致瓦格纳后来对早年过度美化的原因之一。不过这并不足以让人对他的童年是否快乐产生怀疑，而且路德维希·盖尔确实也是一位能与孩子沟通、秉性聪明的继父。他对小瓦格纳特别喜爱,对他的未来抱有极大的期望。

1814年8月，瓦格纳刚满周岁不久，他的母亲就与盖尔结婚，举家也随之迁往德累斯顿。盖尔在那里除了从事剧院工作之外，同时也是位极受当地萨克森贵族家庭欢迎的人像画家。盖尔一家人享有一定的生活水准，在位于莫瑞兹街(Moritzstrasse)的家中,母亲约翰娜显然才是发号施令的一家之主。1815年2月,距离他们成婚才6个月,约翰娜就生下一位取名为柴西莉(Cäcilie)的孩子。瓦格纳形容他的母亲是“一位为所有认识她的人公认的杰出女性”,终其一生,他对她都怀有深厚的情感,在写给她的信中都充满爱与感恩,后来他也承认,她在艺术上对他有所影响。母亲代表了温柔与安全，而这正是瓦格纳在歌剧中赋与母性的特色，尤其以《齐格弗里德》(Siegfried)一剧最为明显。剧中有一幕是主角站在菩提树下歌颂母爱(“啊,儿子如此渴望见到母亲!”),反映出母亲于1848年2月的一个寒冷清晨永眠之后,瓦格纳心中所感受到的孤寂,甚至罪恶感。

一如瓦格纳本人，他母亲的身世也笼罩着一层神秘

的面纱。约翰娜(娘家姓帕兹,Patz)在出身正式登记上是魏森费尔斯（Weissenfels，在莱比锡附近）一位面包师傅的女儿，虽然她很可能是魏玛公国康斯坦丁王子的私生女。据她宣称,她之所以能进莱比锡最好的学校,就是由



卡尔·玛丽亚·冯·韦伯

他负担一切费用。无论真相如何，她显然未曾受过良好的教育，不过她却以具有一般常识、同情心和敏锐的幽默感等特点，补足学校教育的不足。瓦格纳后来承认，照顾这一大家子的压力，使得约翰娜无从表露母性的柔情。在他的记忆中，母亲甚至未曾抚摸过自己。不过，在难以亲近的外表下，她总是将儿女的利益记在心头。她下定决心，绝对不许瓦格纳继承她两位丈夫的衣钵，踏入戏剧界。

然而，身为演员之子，即使并非出于有意，瓦格纳的强烈戏剧天赋，无可避免地多少还是会受到环境的激励。盖尔会带着他的“小哥萨克人”(他对瓦格纳的昵称)参加排练，瓦格纳很快就对剧场的幻想世界大为着迷。对想像力如此敏锐的瓦格纳而言，多彩多姿的布景、激动人心的演出和平易近人的演员，都具有难以抗拒的魅力。尽管约翰娜大表反对，他还是步上四位兄姐的后尘，踏入了戏剧生涯。盖尔(在瓦格纳8岁那年去世)对瓦格纳的未来一直期望颇高，然而他的计划并不包括戏剧。他希望瓦格纳能成为一位职业画家，因为只要能找到适当的赞助者，画家也是前途相当光明的职业。不过瓦格纳在这方面却不具天分，凭着后来让他撑过许多失望岁月的韧性与好胜心，他不顾亲人的恳求，选择了自认为正确的道路。

除了引领瓦格纳认识剧场之外，英年早逝的盖尔对这位男孩的未来发展并无显著的影响。7岁那年，瓦格纳进入波森多夫(Possendorf)的学校就学。1821年9月，他

从学校走了8英里路回德累斯顿，只为见继父最后一面。母亲要他为盖尔弹些乐曲（钢琴就放在盖尔的隔壁房间。当时瓦格纳主要是靠自修习得钢琴技艺，虽然他在波森多夫也上过几堂钢琴课)。在瓦格纳短暂的演奏之后，盖尔预言似地指出："你想他会不会有音乐天分?"事实上,盖尔早已点燃男孩对音乐的热爱,只是他并不知道而已，他把瓦格纳介绍给他的朋友卡尔·玛丽亚·冯·韦伯(Carl Maria von Weber),歌剧《自由射手》(Der Freischütz)的作曲家。

《自由射手》在1821年6月的首演,是德国音乐发展史上的转折点之一。这场演出不但象征德国乐坛不再为罗西尼等意大利作曲家所主宰，同时也建立起真正的德国浪漫歌剧。身为巴罗克歌剧的国际重镇，德累斯顿多年来一直企图发展一支德国国家歌剧团。到了1817年，身为新兴国家主义年轻一员的韦伯，终于被任命为宫廷歌剧团指挥。在他居留德累斯顿的九年中，韦伯为德累斯顿交响乐团(即现在的德累斯顿国家交响乐团)建立起稳固的名声,并以《自由射手》一剧令德国人大为倾倒。

9岁的小瓦格纳也是崇拜者之一，他深深着迷于剧中的超自然事物与音乐的情感张力。盖尔过世之前，韦伯一直是他家中的常客,瓦格纳对他崇拜得无以复加,称他为"现存最伟大的人物"。为了精通《自由射手》,瓦格纳开始积极练习钢琴技巧。后来他自己也承认，韦伯确实是第一位让他激起音乐热情的人。然而,盖尔死后,轻松自在的剧团排练、游戏与幻想都告一段落,瓦格纳必须

搬去艾斯莱本(Eisleben,马丁·路德的故乡),与盖尔的哥哥卡尔一起住,过了一年才又回到家中。1822 年 12 月 2 日,他进入德累斯顿的克罗依茨学校(Kreuzschule),开始正式就学,用的还是里夏德·盖尔这个名字。

3

少年时期

瓦格纳在德累斯顿的克罗依茨学校就读了五年。位于易北河畔的德累斯顿是一座美丽的洛可可建筑风格的城市。拿破仑在进军俄国之前，曾在此城最后一次召见臣下。德累斯顿的壮丽景致绝大部分必须归功于“强者”奥古斯都(Augustus,1670－1733)的高瞻远瞩。由于他偏好豪华建筑和各种盛大的庆典，才会建设德累斯顿成为欧洲最璀璨的王城之一。1822年，深受人民爱戴的腓特烈·奥古斯特一世(Friedrich August I),虽然必须为萨克森在拿破仑战争后的割地命运负责，却仍能稳坐王位。在拿破仑1815年于滑铁卢战役败北之后,欧洲盟国在维也纳会议中决定，腓特烈必须因对拿破仑忠心耿耿而受到惩罚:他的领土有一半划归普鲁士所有。一如莱比锡，德累斯顿也深受战火蹂躏。不过克己勤奋的萨克森新教徒,决心要重建此城风采。韦伯的宫廷歌剧院新职,就是新兴德意志文化意识的第一波。随之而来的则是瓦格纳

自己在 1843 年接受任命为腓特烈·奥古斯特二世的宫廷乐团指挥。

通过丰富的古典文学教学，瓦格纳在克罗依茨学校的学习，让他过热的少年想像力稍为冷却，对他脱缰野马般的浪漫主义具有重大的平衡作用。希腊文与拉丁文、索福克勒斯的古希腊悲剧，然后是莎士比亚的作品，减缓了他受韦伯歌剧和霍夫曼故事的感染，而产生的一股古怪的幻想热。不过，阅读希腊历史，尤其是荷马史诗，确实也让他对英雄、神话与传说的世界产生了一股热情；而他后期音乐剧的新艺术形态，也就是这个幻想世界的具体呈现。

在瓦格纳处处充满特定用意的《我的一生》(Mein Leben)自传中，对这所学校，特别是在激发他对古典文学的兴趣方面，一直赞誉有加。然而，从许多方面来看，瓦格纳都称不上是个模范学生。他对自己不感兴趣的学科如数学，始终拒绝投入。虽然他已开始展现某些钢琴技巧，但不论在课业或音乐上，都未留给老师积极进取的印象。事实上，在 1827 年从克罗依茨学校毕业时，沉醉在莎翁作品中的瓦格纳已认定了另一条道路。他曾写道："现在，毫无疑问地，我将成为诗人。"就他即将攀登的音乐高峰而言，14 岁的瓦格纳并不符合天才都是自幼立定志向的一般看法。瓦格纳显然绝非音乐神童，他不像莫扎特 4 岁就开始公开演奏。相反，这位未来"总体艺术"——一种融合音乐、诗歌、戏剧与壮观布景的完整艺术作品——的创造者，正在一步步慢慢地开发出自己的内在天赋，让

自己充满想像力的少年岁月，在即将横扫日尔曼艺术与政治思想的变革力量熏陶下逐渐成长。

少年时期的瓦格纳是个敏感却不失活泼的男孩，他时而倔强合群，时而古怪孤僻。他对周围发生的事物都兴趣盎然，不论音乐、文学、哲学或政治方面的新思潮，他都能迅速吸收。童年时期，他的身体曾经虚弱到让母亲担心可能会不幸夭折，多年来他都长得瘦弱苍白，矮小的身子几乎难以负荷他那颗大得异常的头颅。他终身深受皮肤敏感症之苦，这也是他在晚年必须穿着丝质内衣的最大原因，而他的敌人却误把这一行为视为腐化的象征。

虽然体质羸弱，瓦格纳却是个活力充沛、胆大妄为、喜欢恶作剧的年轻人。他喜欢爬树，和住家附近的狗儿都能玩成一片。瓦格纳这一生确实花了许多时间克服逆境，不论是生理或财务上的困境，还是不了解他的人对他所抱持的敌意。成年后的瓦格纳工作极为勤奋，同时由于以改革日尔曼艺术为己任，他只顾一意追求目标，却往往伤及他人的感情，进而替自己树立了许多敌人。

《自由射手》1826年在伦敦演出的节目单

1826年6月5日，瓦格纳



里夏德·瓦格纳的叔父阿道夫·瓦格纳

的英雄韦伯于伦敦逝世。当时韦伯正在伦敦指挥新歌剧《奥伯龙》(Oberon)的演出。数年之后，瓦格纳本人也成为德累斯顿的宫廷乐团指挥。他排除万难，在1844年将韦伯的遗骸由伦敦运回德累斯顿安葬。为了这项仪式，瓦格纳特地亲自以韦伯的《欧丽安特》(Euryanthe)曲中的主题编



莱比锡的圣托马斯教堂广场，瓦格纳就是在右边的圣托马斯教堂受洗



贝多芬作品《费岱里奥》中的一幕

成《挽乐》(Trauermusik),在高举火炬的送葬仪式完成之后，瓦格纳在墓旁发表了一篇感人至深的悼词。根据瓦格纳本人的说法，韦伯之死将他再度由英雄文学拉回到音乐的世界。1826年底,瓦格纳一家人迁往布拉格,只留他一个人在德累斯顿，寄居在一位名叫鲁道夫·贝姆(Rudolph Böhme)的同学家中。他在这期间发现,活力充沛的少年可做的事并不只是上课学习而已。他开始对这一家几位可人的女儿产生兴趣，此外他和贝姆也一起从事多项冒险,例如由德累斯顿步行到布拉格的“马拉松之旅”——他这一生为数频繁的长途旅行,就肇始于此。

在1827年某次前往莱比锡的校外旅行中,瓦格纳深为当地大学生无忧无虑的生活态度，以及色彩鲜艳的服装所吸引。那年年底,他的家人再度迁回莱比锡,这刚好给了他绝佳借口,他马上离开德累斯顿,转入莱比锡最好的尼古拉学校(Nikolaischule)。搬回莱比锡不久,他就与叔父阿道夫熟悉了起来。这位叔叔是饱学广闻的歌德信徒,大力鼓励瓦格纳研读古典作品,开启了他终身无厌的阅读和研究习惯。这段时间,瓦格纳置学校课业于不顾,全心投入一出长达五幕的“莎翁式”悲剧的写作。这个剧本他已经写了两年,剧名就叫《勒波德》(Leubald),剧情极其血腥,充满了谋杀、鬼魂与疯狂。阿道夫叔父和他的母亲自然大感恐慌，他们认为这对他的时间与才华都是一大浪费。

从1828年起，音乐研习成为瓦格纳的主要兴趣，他也开始跨出脚步，尝试掌握作曲的技巧。这时他又找到


威明妮·施洛德—戴夫里恩特

了一位新的英雄：前一年3月在维也纳过世的贝多芬。瓦格纳曾在德累斯顿听过贝多芬的《费岱里奥》序曲，并且深为其管弦乐效果所感动。在莱比锡著名的布商大厦聆听过贝多芬第七交响曲之后，瓦格纳就一头栽入贝多芬的音乐世界，甚至还想过要替《勒波德》配上音乐，就如贝多芬为歌德的作品《艾格蒙特》(Egmont)作曲一般。为了实现这个野心，他向弗里德里 希·维克（Friedrich Wieck）的私人图画馆借了洛吉耶(Logier)所著的作曲读本(维克的女儿克拉拉，后来嫁给舒曼)。然而，瓦格纳并未如自己预期地那样迅速学得所需技巧，而图书馆的罚金却越积越高，维克也因而拔得头筹，成为瓦格纳这一生摆脱不掉的众多债主中的第一人。

瓦格纳的决心毫不动摇，开始偷偷拜当地一位音乐家克里斯蒂安·戈特利伯·缪勒（Christian Gottlieb Müller)为师，学习音乐课程。这些课程持续了数年之久，对瓦格纳来说，这些课程的助益，可能远比他在自传中的轻描淡写要大得多。瓦格纳在《我的一生》中的记载还显示，他的生命中的转折点是发生在1829年，当时他在莱



克里斯蒂安·特奥多尔·魏因利格

比锡听到著名女高音威明妮·施洛德—戴夫里恩特(Wilhelmine Schröder－Devrient)演唱《费岱里奥》一剧中的莱奥诺拉(Leonore)一角。他斩钉截铁地写道："回顾我这一生,再也找不到其他任何体验,可以和这件事对我的影响相提并论。……当晚,她让我发下誓言,走上成为今日之我的宿命之旅。"不过，事实上并没有证据显示当时在莱比锡有过这场演出，虽然1834年瓦格纳确实在莱比锡听过施洛德—戴夫里恩特演唱贝里尼（Bellini)《凯普莱特与蒙太古》(I Capuleti e i Montecchi)中的罗密欧一角。关于这项可能是蓄意的作假行为,可能的解释是,瓦格纳希望自己看起来像是一开始就继承精神导师贝多芬的遗绪,并且最后使《费岱里奥》所预示的伟大日尔曼艺术得以开花结果。

虽然《我的一生》的记载带有许多类似的预言性谬误，少年瓦格纳深受贝多芬的影响却丝毫不假。对他而言,贝多芬的音乐是一种启发,而且后者孤独的一生、耳疾和英年早逝，在在都让他的浪漫心灵大受感动。瓦格纳的第一部大规模音乐创作，就是一首改编贝多芬《合

唱》交响曲的钢琴曲。1830年10月,他将这首新曲送交弗朗茨·绍特(Franz Schott),一位美因兹(Mainz)的出版商过目,结果不幸未获青睐。这段时间他同时也开始彻底钻研贝多芬的其他作品(以及莫扎特与海顿的交响曲)。他的许多早期作品以钢琴奏鸣曲与序曲为主,写成年代在1829年到1831年之间,都是以贝多芬为范本。瓦格纳开始认真学习音乐(虽然对其他功课仍旧掉以轻心),同时在1830年进入托马斯学校(Thomas Schule)之后,也开始向罗伯特·西普(Robert Sipp),一位莱比锡布商大厦管弦乐团(Gewandhaus Orchestra)团员,研习小提琴课程。那年的圣诞夜,17岁的瓦格纳以一首《降B大调序曲》参加莱比锡宫廷剧院(Leipzig Court Theatre)的慈善演出。对这位刚出道的年轻作曲家而言,当晚的演出实在称不上满意:因为他别出心裁,每隔四小节就安插一阵最强音的鼓声,听众受惊之余纷纷大笑不已。瓦格纳并不气馁,1831年秋天开始跟随克里斯蒂安·特奥多尔·魏因利格(Christian Theodor Weinlig)学习音乐课程。后者当时是圣托马斯教堂的唱诗班领唱,巴赫在100年前就曾担任过同一职位。魏因利格知道这个男孩空有才华却缺少教导与纪律,因此就着手试图借着巨细靡遗的和声与对位练习将瓦格纳丰沛的音乐才华导入正轨,这番教导让瓦格纳受益良多。为了感谢魏因利格的尽心教诲,瓦格纳将他首次出版的作品《降B大调钢琴奏鸣曲》题献给他。

再也没有人比瓦格纳的母亲更乐于见到他在魏因利

格教导下突飞猛进了。在此之前，她一直为儿子的放荡行为忧心不已。在进入托马斯学校和后来的莱比锡大学之后，瓦格纳就将一切课业(除了音乐活动之外)抛诸脑后，整天过着花天酒地的放荡生活。他加入喧闹的学生社团，出入赌坊酒店，甚至还数度面临与人决斗的局面——幸而都未曾真正兵戎相见。

1830 年秋天，瓦格纳发现自己陷入一场革命之中(对他而言,这虽空前但绝非绝后)。巴黎 7 月革命爆发，中产阶级与工人携手对抗法王查理十世(Charles X)。经过三天的暴动，路易·菲利普（Louis Philippe）登上王位。这场革命的火花蔓延至莱比锡，当地对市府官员的日趋腐败、对萨克森天主教王室的无能早已心怀不满。在某个纷扰不安的夜晚，瓦格纳加入一群沿街饮酒高歌的暴动学生,洗劫了一家妓院,并游行到监狱门口,以表示他们年轻人对当局的蔑视。事后不久,当工人阶级(他们是真的有怨难申)起而反抗,并且开始造成城市财物损失的时候,这些学生又在相同的当局召集之下,武装起来保卫富有企业家的工厂，让他们免于受到暴民的侵扰。这些学生（包括瓦格纳在内）对这项任务也同样跃跃欲试,显然早将此情此景的尴尬讽刺忘在九霄云外了。

1832 年,瓦格纳的正式音乐教育告一段落。他自认名下已拥有相当分量的作品，其中有些曾在本地发表。由于他刚完成截至目前为止最具野心的工作计划 C 大调交响曲,确定自己已经到了寻求更进一步肯定的时刻,带着几部乐曲手稿,开始前往维也纳,一个当时正沉醉在

施特劳斯家族圆舞曲乐声中的城市。走出当地的艺术氛围后,瓦格纳又离开维也纳,转往波希米亚这个对他一直怀有浪漫吸引力的地区,尤其在他1827年难忘的布拉格之旅之后。当时瓦格纳邂逅了一位名为珍妮(Jenny)的少女,她是他姐姐的朋友,是帕施塔伯爵(Count Pachta)美丽又富贵族气息的女儿。1832年底,瓦格纳兼程前往这位伯爵的领地,在爱情的折磨中,开始写下《婚礼》(Die Hochzeit)——他的第一部完整的歌剧作品。

4

早期歌剧作品



瓦格纳 1835 年剪影

滞留在帕施塔伯爵领地期间，瓦格纳初陷情网，他爱上了珍妮——伯爵两位待字闺中的女儿中，身材高挑、皮肤较为黝黑的那位。从他对朋友特奥多尔·阿佩尔(Theodor Apel)的说法看来，他的年少痴迷显然无休止，他在珍妮身上看到了代表心中一切渴望的“美的化身”。不过，他的爱并没有得到回报，而且由于当局者迷，失望之情也来得格外强烈。他没看到摆在眼前的事实：这些出身高贵的少女将来必然要与相同阶级的对象婚配（这点瓦格纳



海因利希·劳贝

一开始就资格不符),珍妮很可能从未真的将他视为可能的追求者。为了戏弄瓦格纳，这两位少女常常不知羞耻地和围绕在她们身边，瓦格纳所深恶痛绝的粗鲁的上层阶级骑士打情骂俏。最后瓦格纳终于不能再忍受珍妮的

爱情游戏，激怒之下，谴责她品味肤浅，只知玩乐。在伯爵的城堡周围徘徊不去，苦恼数夜之后，瓦格纳终于认定美貌的珍妮并不值得他倾心相爱。他怀着沉重的心情，在1832年12月离开布拉格，启程前往莱比锡，身上带着《婚礼》手稿——这段失落恋情的鲜明纪念。

回到莱比锡，瓦格纳完成了一首七重奏，并且完成《婚礼》第一景(这出歌剧唯一留存至今的部分)的谱曲工作。他的恩师魏因利格对这两份作品都大为赞赏，可惜与他感情最佳、在莱比锡人际关系良好的演员姐姐罗莎莉(Rosalie)却不喜欢这个剧本。为了尊重她的判断，瓦格纳将剧本毁去，部分可能是因为他自己也知道，这部作品要搬上舞台实在机会渺茫。除了完成《婚礼》剧本之外，瓦格纳在布拉格短暂的停留期间还听到他的《C大调交响曲》——他的最后一首古典音乐作品，由布拉格音乐学院学生担纲演出。对这位年轻作曲家而言，这场小小的胜利对他不幸的初恋必然提供了些许安慰。回到莱比锡后，这首交响乐曲曾在很短的期间内又先后演奏两次，结果都颇受大众与乐评家赞赏。1833年1月的第二场演奏会，特别受到海因利希·劳贝(Heinrich laube)的好评。当时他是“青年德意志”(Das Junge Deutschland)这个1830年激进文艺运动的核心人物，负责这个组织的机关报《优雅世界报》(Die Zeitung für die Elegante Welt)的编辑工作。劳贝是罗莎莉的朋友，他们不但大力抨击当时的社会、道德与政治现状，同时鼓吹脱离学院与古典羁绊的新德意志艺术。瓦格纳对劳贝的诚实、直言不讳与正义感

大为折服，在他早期的著作与舞台作品中都找得到劳贝影响的痕迹。

对瓦格纳的交响曲印象深刻之余，劳贝将自己刚完成的一部歌剧剧本送给了瓦格纳。这部作品他原本是要送给一位未来会对瓦格纳多次假以援手的德国著名作曲家迈耶贝尔（Meyerbeer）的。瓦格纳虽然感到受宠若惊，不过他早已打定主意，除了自己写的词之外，绝不替别人的剧本作曲，而且终其一生，他也都未曾认真考虑要用别的剧作家。当时他已着手写他的第一出完整歌剧作品《仙女》(Die Feen)，故事取材于卡罗·歌齐(Carlo Gozzi)的戏剧《蛇蝎美人》(La Donna Serpente)。同时他碰巧也接受哥哥阿尔贝特（Albert）的邀请，要去担任符兹堡(Würzburg，位于巴伐利亚)一家剧院的合唱指挥，阿尔贝特是该团的团员之一。1833 年 2 月，就在他接任新职后一个月，瓦格纳完成了《仙女》的剧本，并于翌年 1 月完成全剧的音乐总谱。

《仙女》完全是当时日尔曼超自然幻想风潮的产物，这股风潮始于韦伯的歌剧与霍夫曼的故事。这出歌剧的情节包括某些瓦格纳后期歌剧常见的戏剧主题（如被禁止的问题和经由爱得到的解脱），剧情是说一位凡间的王子阿伦达尔（Arindal），爱上了一位名叫爱达（Ada）的仙女。爱达答应下嫁，唯一的条件是他绝不能问及她的身世。他在好奇心趋使下触犯这项禁忌，使得他们终于被迫分离。爱达想化身为凡人以成为他的妻子，但他必须保证，不论受到何等诱惑，都永远对她忠心不二。然而，



贝　里　尼

由于她设下的考验是如此严苛，王子最后对她下了咒语，将她变为一座石像。痛悔之余，他追随她直到黄泉，并借着手中竖琴的魔力使她复生，终于得以与爱达结成眷属，同居仙界。

在他的第一部歌剧作品中，瓦格纳满足于在传统歌剧架构中尽情发挥才华，传统的宣叙调、咏叹调、二重唱与合唱曲处处可见[后来虽然逐渐减少，但直到《莱茵的黄金》（Das Rheingold）这出他的第一部真正的“音乐剧”之前，仍出现于他的每一部歌剧之中]。不过，一如故事本身，由《仙女》的音乐可以预窥瓦格纳未来的成熟风格，其中又以技巧纯熟的合奏片段、大胆的不谐和音，以及一再重复的简单主题最为明显。

在符兹堡创作《仙女》期间，瓦格纳也必须履行其他职务。他很快就发觉，在经济拮据的小规模地方剧院，伟大的艺术绝非首要之务。他最初的工作之一就是训练合唱团，演出海因利希·马施纳（Heinrich Marschner）的作品《吸血鬼》（Der Vampyr）。为了训练所需，他特地为剧中

人奥柏利(Aubry)的咏叹调编写了一段流畅的快板结尾，由他的哥哥阿尔贝特担任演唱。待在符兹堡的这一年中，瓦格纳不但在歌剧院经营实务上获益匪浅，同时也有机会熟悉多位不同作曲家的作品。他同时也首次（依他的说法）坠入爱河，与合唱团的一位女高音泰瑞丝·林格尔曼(Therese Ringelmann)两情相悦。这段恋情最后虽然无疾而终，却让瓦格纳尝到之后一再勇于追求的浪漫滋味。

1834年1月，瓦格纳带着刚完成的《仙女》总谱回到莱比锡，心中自信这部新歌剧必然是成功之作，然而莱比锡剧院经理弗朗茨·豪瑟尔（Franz Hauser）却不做如是想。虽然瓦格纳的姐姐罗莎莉为他说尽好话，豪瑟尔还是不理会这部歌剧。事实上，《仙女》一直到1888年6月才得以在慕尼黑首次演出，离瓦格纳过世已有五年之久。处于失望情境的瓦格纳又接触另一种艺术经验，让自己对日尔曼与意大利歌剧的价值判断产生怀疑。当时施洛德—戴夫里恩特正在莱比锡，演唱贝里尼的《凯普莱特与蒙太古》中罗密欧一角。听过她的演唱之后，瓦格纳对意大利歌剧的声乐之美大为倾倒。1834年6月，他首度在《优雅世界报》发表了一篇名为《德意志歌剧》(Die deutsche Oper)的评论，抨击施波尔(Spohr)、马施纳，甚至韦伯等德国作曲家的学院派倾向，并对贝里尼表示赞赏，认为他懂得如何写出充满温暖、具有表现力的热情音乐。贝里尼一跃成为瓦格纳心目中的英雄之一，终其一生，瓦格纳对这位意大利人都心怀感激，认为是他让自己



年轻时的瓦格纳

得以大开眼界,看出简单歌曲中蕴含的感情力量。

在贝里尼音乐魅力的影响下，瓦格纳和居住在台伯利兹的友人特奥多尔·阿佩尔前往波希米亚度假，并在当地完成新歌剧《爱情的禁令》(Das Liebesverbot)的第一

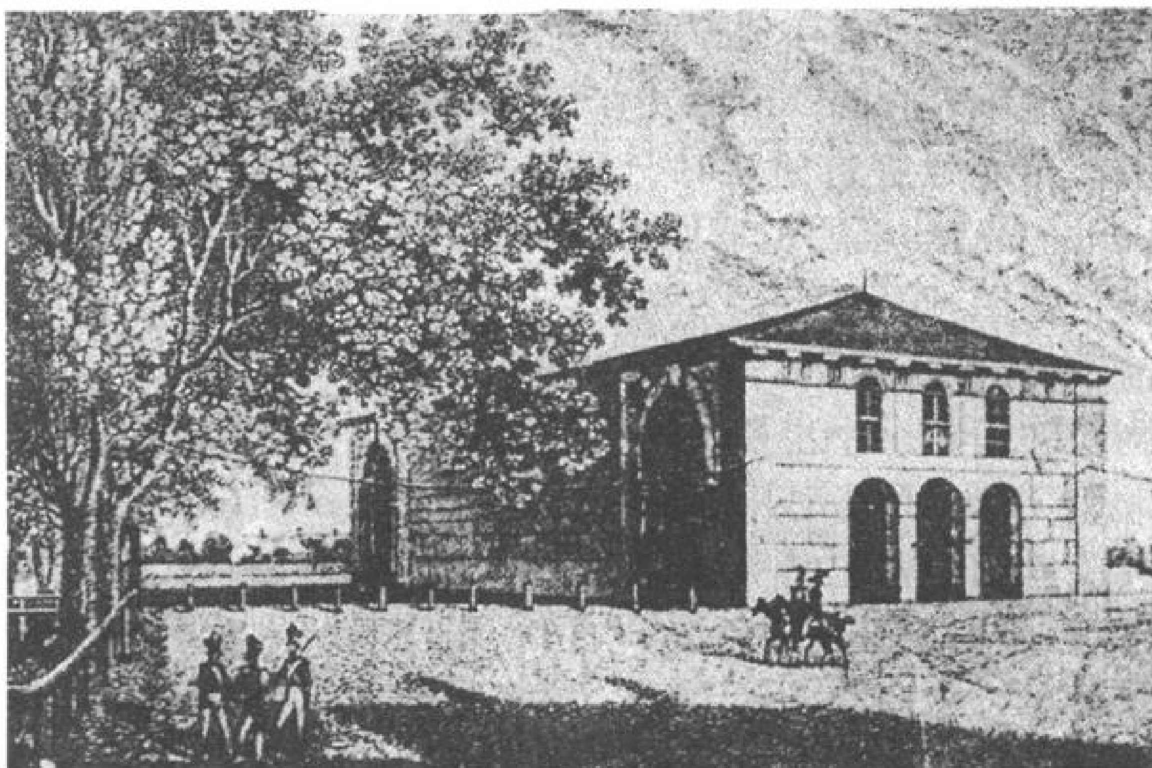
份大纲。故事大致是以莎士比亚的《一报还一报》(Measure for Measure)为蓝本,是他对意大利式的率性与



瓦格纳的第一任妻子米娜·普兰尔

热情的礼赞（晚年他曾轻描淡写地说这部热力四射的作品是他年轻时的“狂野”之作,并无多大价值)。当他正要由波希米亚打道回府时，海因利希·贝特曼（Heinrich Bethmann)的剧团邀请他担任音乐总监一职。这个剧团以马格德堡（Magdeburg）为家，1834 年 7 月刚好在巴特劳赫市(Bad Lauchstadt)做夏季演出。加入这个声名狼藉的剧团才短短一个星期，瓦格纳就首次登场指挥莫扎特的歌剧《唐·乔凡尼》，虽然未经排练，演出结果却颇受好评。剧团停留巴特劳赫市期间，瓦格纳邂逅了女演员米娜·普兰尔(Minna Planer),两人很快就坠入情网。米娜是位黑发蓝眼的美丽女子，比瓦格纳大了将近四岁。她的美貌虽然让她在舞台上无往不利，但也难以避免地会招来许多剧院经理和富有赞助人的爱慕；有时候她也认为,拒绝这些追求对自己的事业并不一定有利无害。

米娜 15 岁时曾受一位名叫恩斯特·鲁道夫·冯·艾恩斯德尔（Ernst Rudolf von Einsiedel）的军官诱骗，生下以妹妹名义扶养的女儿娜塔莉(Natalie)。或许是因为这段辛酸的过去,米娜似乎无法深爱一个人。不过,就瓦格纳需要的女性特质而言(不论是性感或母性,或两者皆是),她显然能满足他的基本需求。至于瓦格纳到底看上这位既不了解他，而且对他的天才也毫无信心的女人哪一点，他在自传《我的一生》中并未详细说明。他说过自己只是受到米娜“清新可人的外貌”所吸引，不过这很可能只是外交辞令，因为这部自传是由他的第二任妻子柯西玛依他的口述执笔，而且这种说法和他写给米娜和阿



哥尼斯堡剧院

佩尔的书信内容也不相符。由那些信件可以看出，他对米娜用情已深，而且只要一想到可能会失去她，就不由得感到心惊胆颤。

剧团在1834年底前往马格德堡，瓦格纳与米娜也随之前往。翌年瓦格纳仍旧忙于指挥与《爱情的禁令》的作曲工作。1835年4月是他的音乐高峰期，施洛德—戴夫里恩特在瓦格纳的指挥下，在马格德堡进行一连串的演出，瓦格纳的指挥能力因而更受肯定。然而，剧团当时却已面临破产边缘。1836年3月29日，《爱情的禁令》在马格德堡首演，过后不久剧团就正式解散。瓦格纳前往柏林，企图将这出歌剧搬上柯尼斯塔特市立剧院

(Königstadt theatre)演出，结果却徒劳无功。他随即前往哥尼斯堡(Königsberg)，因为米娜接受了当地一家剧院的延聘，她希望瓦格纳也能随行。1836 年 11 月 24 日，瓦格纳与米娜在特拉海姆 (Tragheim，位于哥尼斯堡附近) 的教堂中举行婚礼。由于这桩婚姻是在仓促中做的决定，并未经过审慎考虑，双方很快就开始互揭短处，互生怨怼。打从一开始，这桩婚姻就与缺乏安全感、与金钱纠纷结下不解之缘。瓦格纳直到 1837 年 4 月才获得哥尼斯堡剧院音乐总监一职，那时他早已债台高筑，根本无力偿还了。

更糟的问题还在后面，这家剧院竟然也面临破产边缘，甚至连瓦格纳的薪资也无法付给。对早已厌倦这种仅够糊口的生活并心存怨怼的米娜来说，这等于是最后的一击。她在 5 月底和一位名叫迪特里希(Dietrich)的生意人私奔到德累斯顿，妒火中烧的瓦格纳也随后追赶而至。在痛哭哀求和破口大骂夹攻之下，她同意只要他能找到一份稳定的工作，她就跟他回去。上天垂怜，1837 年 6 月，里加(Riga)一家剧院邀请瓦格纳出任音乐总监。里加位于拉脱维亚(Latvia)，是一座濒临波罗的海的历史古城，住有不少日尔曼人。瓦格纳在 8 月抵达当地，他深信环境的改变能让他灵思泉涌 (过去这一年正是他的创作低潮)，同时也能挽救他的婚姻。在米娜来信致歉，求他原谅她的所作所为之后，瓦格纳和米娜终于在那年 10 月破镜重圆。顽强如昔的瓦格纳开始在里加掀起波涛，他野心勃勃地计划各种音乐会，提出全面性的剧场改革建

议——这一切都让里加剧院的总监卡尔·冯·霍尔泰(Karl von Holtei)大为反感,很快就成为瓦格纳的对头冤家。

在里加期间，瓦格纳开始编写另一部大型歌剧的词曲，取材于他在1837年夏天所读的一本小说，爱德华·布尔温·里顿(Edward Bulwer Lytton)所写的《黎恩济,最后的罗马护民官》(Rienzi, the Last of the Roman Tribunes)。1839年1月,霍尔泰不得不匆匆离开里加,以逃避因私生活曝光所带来的尴尬场面,他不忘临别一击,任命瓦格纳的友人海因利希·多恩(Heinrich Dorn)为下一季的新指挥。眼看自己再度失业，而且背后还有债主穷追不舍，瓦格纳于是拟定脱身之计，打算穿过俄国边界(当时里加属帝俄版图)偷偷逃入东普鲁士。他选定巴黎为最后目标,希望能在当地功成名就,就此跳出德意志各邦剧院的狭隘天地。

5

巴黎岁月



米娜・普兰尔

瓦格纳自知无法循正常途径逃离里加，因为负债累累，当局已经没收他和妻子的护照。于是在一位名叫亚伯拉罕・穆勒（Abraham Möller）的旧识帮助下，瓦格纳计划非法穿越俄国边境。这是一项极为危险的行动，因为当时巡守边境的哥萨克骑兵受的是见人就开枪的训练。在一个走私客的贼窝躲了大半个晚上之后，瓦格纳、米娜和他们的一只名叫“强盗”（Rubber）的纽芬兰犬连滚带爬地穿过边界壕沟，直奔普鲁士疆界，所幸没有被巡视的哨兵发现。进入普鲁士之后，他们搭乘一辆摇摇晃晃的老爷马车直奔皮拉乌港

(Pillau)。马车半途一度翻倒在路旁农田，米娜还受了一点皮肉伤。到了皮拉乌，瓦格纳夫妇带着爱犬搭上名为“泰蒂丝”号(Thetis)的小型双桅帆船，随着船上的七名船员驶往伦敦。航行一周之后，一阵暴风雨迫使他们躲进一个挪威峡湾，在桑维克(Sandwike)渔村上岸。瓦格纳后来在《我的一生》中宣称，《漂泊的荷兰人》(Der fliegende Holländer)剧中的水手之歌，灵感就是来自峡湾山壁中回响的船员呼喊声，这些声音“早已存在我的脑海中，只是现在才有独特的诗意与音乐色彩”。

历经数次风雨侵袭，“泰蒂丝”号终于在1839年8月抵达英格兰。筋疲力尽的瓦格纳夫妇上岸前往伦敦，目的是为了要拜访爱乐协会(Philharmonic Society)指挥乔治·施玛特爵士(Sir George Smart)，瓦格纳早先曾将自己的新作《统治不列颠》(Rule Britannia)的序曲寄给他过目。不过乔治爵士恰好出城去了。瓦格纳也想拜访《黎恩济》的原作者布尔温·里顿，结果也扑了个空。四处观光了几天之后，瓦格纳和米娜就出发前往法国，搭乘海峡汽船抵达法国布伦港(Boulogne)，并在当地停留了将近一个月。碰巧当时巴黎歌剧院的宠儿迈耶贝尔也在布伦，瓦格纳于是决定对这位深受敬重、创作《恶魔罗勃》(Robert le Diable)及《胡格诺教徒》(Les Huguenots)这两部迎合法国中产阶级简单、绚丽品味作品的作曲家聊表致意。

虽然瓦格纳后来对迈耶贝尔和他所代表的一切都深感不屑，1839年对他的看法却仍好恶参半。瓦格纳虽确



乔治·施玛特爵士

信迈耶贝尔的歌剧基本上空无一物，但他难以否认的成就却又留给瓦格纳深刻的印象，以致觉得德国作曲家在戏剧性音乐的发展上，仍有许多方面应向迈耶贝尔学习。他们首次在布伦会面时,迈耶贝尔对他殷勤相待,不但耐心倾听瓦格纳朗读《黎恩济》的前三幕剧本,同时也

答应要研读前两幕刚刚谱成的管弦乐总谱。在随后的一次拜访中，他还为瓦格纳写了一封给巴黎歌剧院指挥查里·杜邦切尔(Charles Duponchel)的推荐函。带着这封幸运符,瓦格纳和米娜离开布伦,在 1839 年 9 月 17 日抵达巴黎。

瓦格纳首度在巴黎居留期间,是一段全然贫穷、失望



迈耶贝尔



肖　　邦

的岁月，这对他未来的艺术发展有极深远的影响。回想起那两年未能成为著名作曲家的岁月，他总是语带尖酸。在《我的一生》中，对那些他自认应为他的不幸负责的人，总是恶言相向，尤其是倒楣的迈耶贝尔，瓦格纳对他更是极尽诋毁之能事。瓦格纳和米娜来到路易·菲利普统治下的巴黎，正好遇上中产阶级精英的财富与权力都臻于顶峰的时期。在那种金钱能提供无限享乐的社会中，音乐品味也同样偏好场面宏大的豪华巨作。奢丽的布景、没完没了的芭蕾舞蹈、高唱入云的合唱曲，都是当时盛行一时的歌剧风格。身为这些低俗乐趣缩影的巴黎歌剧院，更是极尽夸张之能事。

到了巴黎，瓦格纳很快发现，没有金钱和背景，只凭推荐函(即使是出自像迈耶贝尔这样显赫的作曲家之手)并不能留给疲于俗务的剧院管理人员深刻的印象。杜邦切尔将他视同一般乐坛新秀，礼貌性地将瓦格纳打发走之后，就再也没有任何下文。在急于成名，也急于赚钱的情况下，瓦格纳也试着为著名歌手写歌和谱写特殊场合用曲，不过这项权宜之计却毫无成果。一如越来越愤愤不平的瓦格纳所了解的那样，除了服装华丽或极尽卖弄的演出之外，巴黎社会对其他艺术根本毫无反应。与当时在巴黎沙龙圈声名大噪的李斯特和肖邦不同的是，瓦格纳缺乏打进时髦圈子所需的特质。他既不是钢琴或小提琴圣手，外表又像个教养欠佳的德国乡巴佬，缺乏艺术家的风采，而且他仅有的一些朋友也都是像他一样潦倒、没有任何影响力的德意志同胞。

不过，到了1840年3月，瓦格纳似乎开始时来运转。在迈耶贝尔的大力推荐下，文艺复兴剧院(Théâtre de la Renaissance)答应试着演出《爱情的禁令》。不幸的是，下个月这家剧院也破产关门——瓦格纳在《我的一生》中宣称，这种结果早在迈耶贝尔预料之中，后者却为了某些个人因素，故意对他秘而不宣。这或许就是《我的一生》有些部分对迈耶贝尔出言不逊，而且从未承认他在巴黎曾对瓦格纳多次施以援手的原因所在（而这些援助当时瓦格纳却毫不迟疑就接受了）。被文艺复兴剧院倒闭事件逼得走投无路的瓦格纳，接受了出版商莫里斯·施莱辛格(Maurice Schlesinger)的提议，在他那里担任为其他作曲家编曲的工作。当时他正在编写《黎恩济》的管弦乐总谱，这项工作的收入正好拿来救急。事实上，这项工作和他为各家报刊所写的乐评及散论的内容，远比以往所想的来得广泛，而且到瓦格纳离开巴黎之时，已经累积了相当可观的分量。

虽然在巴黎受尽种种考验，瓦格纳还是交到了一群包括德国画家弗里德里希·佩希（Friedrich Pecht）在内的新朋友。他们都认为瓦格纳是个精神奕奕，有敏锐的幽默感，而且又喜欢呼朋引伴的人。1839年，瓦格纳在莱比锡的老朋友劳贝带着新婚妻子来到巴黎，并将瓦格纳介绍给他原本就极其仰慕的作家海因利希·海涅(Heinrich Heine)认识。瓦格纳似乎很喜欢向他那一小圈朋友述说不久前的海上冒险，连性情冷淡的海涅也都听得津津有味。在巴黎过了一年之后，瓦格纳的友人注意

到他已日渐成熟，这点从他不断加深的艺术信念即可看出。瓦格纳本人则宣称他生命中的这一改变，应归功于一桩特殊事件，那就是他通过一场巴黎音乐院管弦乐团的排练演出,重新发现了贝多芬的第九交响曲。根据《我的一生》记载,这场演出让他重新张开双眼,再度认识到德意志艺术的辉煌灿烂,这股新生的热情在《向贝多芬致



《黎恩济》第二幕终曲



《黎恩济》在德累斯顿首演时的第四幕最后一景

敬》这篇随笔中表露无遗。他在文中规划自己的未来使命，就是要将管弦乐与歌唱结合为音乐剧。瓦格纳还在《我的一生》中宣称，这场第九交响曲的演出，给了他谱出一部"德语"作品的灵感。这部作品就是他在1840年1月12日完成的《D小调浮士德序曲》(Faust Overture in D minor)。不过，我们有理由相信，这部作品的灵感并非来自贝多芬第九交响曲，而是受到柏辽兹戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》的影响，瓦格纳曾在1839年底这部作品的最初几次演出时，聆听过其中的一场。瓦格纳对这首交

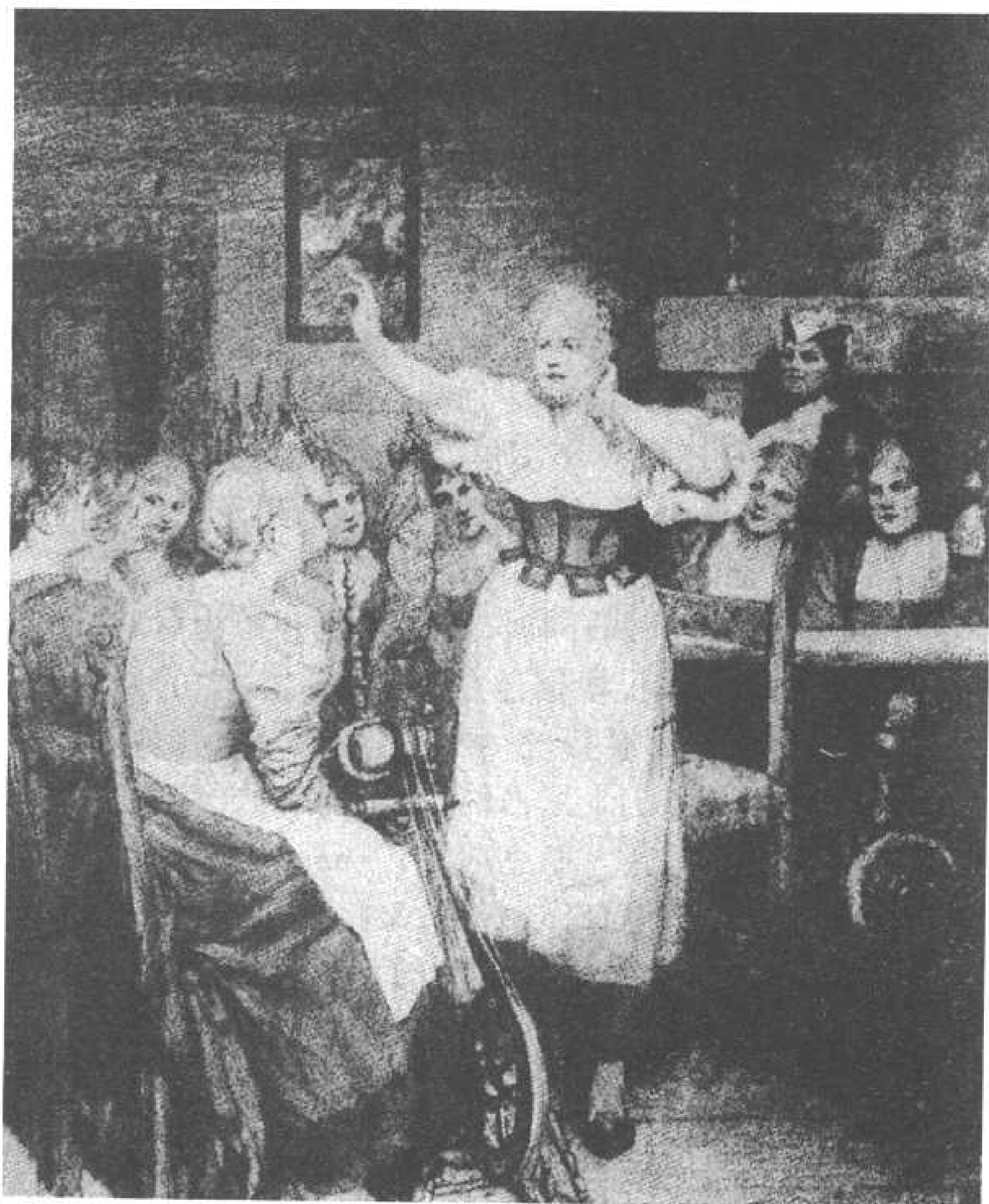


《漂泊的荷兰人》一景

响乐的管弦乐部分大为倾倒，他承认自己曾仔细加以研究。他在《我的一生》中对柏辽兹的批评，以及他对《浮士德序曲》缘起的说法，都是为了要将贝多芬推上对瓦格纳音乐剧发展最具影响力的核心地位，并特意贬抑这位法国作曲家的影响力。

瓦格纳在 1840 年 11 月完成《黎恩济》的最后总谱，当时他的财务状况正持续恶化。事实上，在一封那年 10 月写给阿佩尔的信中，米娜就曾宣称瓦格纳被迫不得不在债主的牢房中写作歌剧——虽然这很可能只是向阿佩

尔借钱的苦肉计罢了(这是他们的典型做法)。打从一开始，瓦格纳就将《黎恩济》定位成一部法国加意大利风格



《漂泊的荷兰人》另外一景

的“大歌剧”,布景和音乐都极其盛大。他打算“以奢华的排场压倒所有前例”，作为一部特别嘈杂的19世纪中期大歌剧典范。共有五幕的《黎恩济》,在瓦格纳有生之年一直颇受欢迎,虽然瓦格纳很快就对这部歌剧大起反感,早在1845年就以“怪物”称之。不过,《黎恩济》中确实包含着许多值得怀念的片段，例如序曲一开头小喇叭逐渐增强的A音,以及《圣灵,骑士》(Santo Spirito, Cavalieri)这段旋律，不过其他部分则可明显看出迈耶贝尔和斯邦蒂尼(Spontini)的强烈影响,硬要将这部歌剧摆进真正的瓦格纳音乐剧传统，根本是白费心思。在迈耶贝尔的帮助下,瓦格纳在1841年6月得以让德累斯顿王家剧院接受这部歌剧，1842年10月20日的首演历时六小时之久,结果获得全面性的成功。

在完成《黎恩济》的同时,瓦格纳也开始为《漂泊的荷兰人》编写散文草稿,根据他在《我的一生》中的说法,这部作品的灵感自从“泰蒂丝”号之旅后就一直在他脑中萦绕不去。1840年5月,瓦格纳将新歌剧的文稿送交迈耶贝尔的首席编剧尤金·斯克瑞柏（Eugène Scribe）过目,打算在编剧方面邀他合作。6月,又将草稿寄给迈耶贝尔本人，希望他能设法让歌剧院的新任指挥利昂·皮雷(léon Pillet)注意此作。当时瓦格纳希望能由歌剧院委任他写这部歌剧。为了试演需要，他先编写好其中三首曲子——女主角珊塔(Senta)的民谣,挪威水手和荷兰船员的合唱部分。皮雷显然喜欢这个故事，却不希望由瓦格纳作曲，所以他就告诉瓦格纳至少要等上七年才能拿到

最起码的委托金。不过，皮雷提议以 500 法郎买下这份文稿，这样他就可以另找和他有约的作曲家把它编成歌剧。1841 年 7 月，瓦格纳明智地接受了这项提议。其实，此时他已经展开《漂泊的荷兰人》的作曲工作。这份草稿交给两位编剧处理，他们利用《飞行的荷兰人传说》写成《鬼船》(Le Vaisseau Fantôme)，配上皮耶—路易·迪特施(Pierre - Louis Dietsch) 作曲的音乐，然后在 1842 年 11 月于巴黎歌剧院推出。颇具讽刺意味的是，同月，《漂泊的荷兰人》也开始在德累斯顿展开排演。

瓦格纳在 1841 年夏季完成《漂泊的荷兰人》的音乐部分，同年 11 月将总谱呈送给当时的柏林宫廷歌剧院总监威廉·冯·雷登(Wilheim von Redern)伯爵。同时，瓦格纳也再度向迈耶贝尔求助。由于他的大力推荐，雷登



《漂泊的荷兰人》首演服装设计图：由右至左为荷兰人、珊塔与艾力克



《漂泊的荷兰人》最后一景，珊塔由悬崖一跃而下

终于答应推出这部歌剧(这部歌剧的首演于1843年1月2日在德累斯顿举行)。虽然瓦格纳记忆中的《漂泊的荷兰人》的缘起可能有误，但歌剧的主要歌词来源，八九不离十应该是来自海涅的作品《施纳柏勒沃普斯克回忆录》(Memoirs of Herr von Schnabelewopski，1834)。作品中提到有一位荷兰船长鲁莽地"凭着所有的魔鬼起誓"，要绕过某一个峡角，结果受到魔鬼的诅咒，必须在海上航行到最后的审判到来为止，只有女人忠诚的爱才能让他解脱。瓦格纳作品中的荷兰人，每七年可以上岸一次寻求解脱(这是瓦格纳歌剧一再重复的中心主题之一)。剧中

的荷兰人终于被满怀悲悯、深具宿命感的珊塔所救。她抛弃了情人艾力克（Erik），向荷兰人保证至死忠贞不渝。故事结尾，她牺牲自我，自悬崖跳下大海，以确保荷兰人能获得拯救。

在《致友人书》(1851)中，瓦格纳提到早在写作其他部分之前，就先于1840年5月到6月期间，完成珊塔在第二幕唱的民谣。作曲之时，他就“不自觉地播下这部歌剧所有音乐主题的种子”，这颗种子“非故事性地穿透整部戏剧，形成一个牢不可破的完整网络”。其实，这种暗示年轻作曲家成熟视野的事件回溯解释法，根本毫无根据，换言之，这在《漂泊的荷兰人》总谱上完全看不出来。虽然和早期作品相比，这部作品确实大相径庭——尤其是大量运用所有主题和整幕作曲方面。但是其中还是包含传统歌剧所有的许多装饰乐段，例如咏叹调和二重唱之类；在结构方面，这部作品与主题鲜明而和声繁复的《莱茵的黄金》(Das Rheingold)也相去甚远。不过，《漂泊的荷兰人》已经朝音乐剧的发展跨出了一大步，确实足以印证瓦格纳认为这部歌剧是他脱离单纯的剧本写作者身分，展开诗人生涯的转折点这一说法。

1841年冬天，瓦格纳的思绪再度转向德国，他的思乡病在读到日尔曼英雄传说和弗里德里希·劳莫(Friedrich Raumer)的《霍亨斯陶芬家族史》之后更加严重。在这部书的激发下，他写了一部名为《撒拉逊女子》(Die Sarazenin)的五幕歌剧，但剧本一写完就被弃置一旁，因为他又发现另一个中古日尔曼传说——唐豪舍

(Tannhäuser) 与维纳斯的故事，他知道这个故事要比前者更有戏剧潜力。对巴黎深感幻灭之余，瓦格纳现在期望德国能提供适当的环境，让他实现自己的音乐品味革命。在《黎恩济》和《漂泊的荷兰人》都已搬上舞台之后，他开始归心似箭。在与友人挥泪相别之后，他和米娜离开巴黎的都会大道，踏上返回德累斯顿的漫长旅途。

6

宫廷乐长

当瓦格纳和米娜越过莱茵地区返回故乡之时，德国



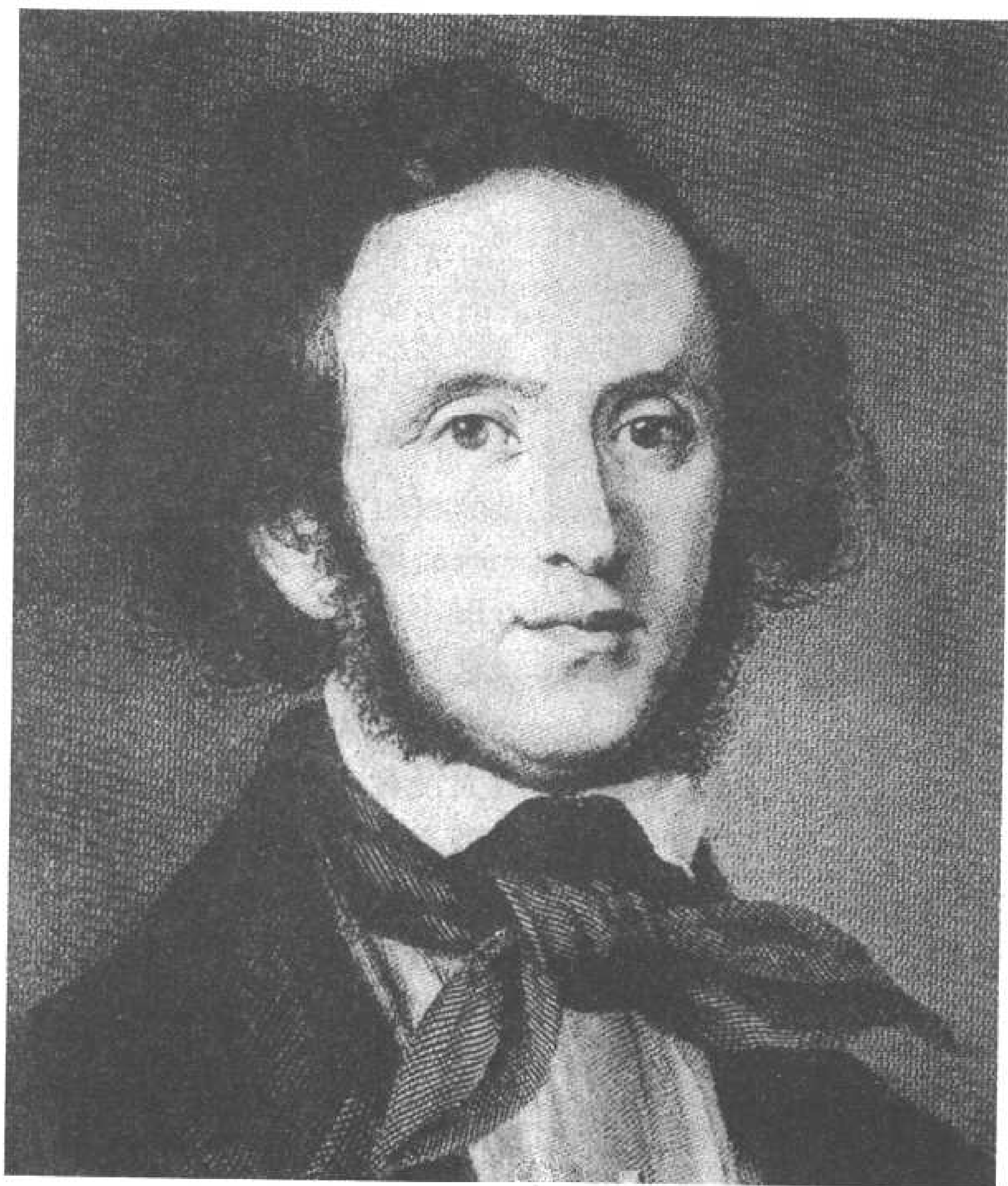
《唐豪舍》的原始造型设计



《唐豪舍》的原始造型设计

凛冽阴暗的天气，与他们抛在身后的巴黎的明媚春光正好是一大对比。经过这两年半潦倒落魄的日子，回到故乡真令瓦格纳精神为之一振。他在《自传速写》(1843)中写道："第一眼看到莱茵河，我的双眼溢满泪水，当时我就发誓，虽然只是个潦倒的艺术家，一定要将一生都奉献给祖国。"车行经过艾森纳赫（Eisenach）附近的华特堡(Wartburg)谷地时，天气突然转晴，几道阳光照亮了远处山头的传奇城堡。13 世纪时，吟游诗人曾在此举行歌咏比赛，骑士纷纷写下咏唱爱情不朽的诗篇。瓦格纳在巴黎读到的日尔曼中古传奇，大大增强了他的爱国思想(这时仍属文化层面，而非政治成见)，华特堡的景观更让他

再一次回想起唐豪舍的传说。这幅图景在他脑海中印象如此栩栩如生，甚至时过三年，他的下一部歌剧《唐豪舍》在德累斯顿首演时，他还能巨细靡遗地将这一幕景象，形



门德尔松

容给画布景的巴黎舞台设计师听。



赫曼·温克尔曼（Herman Winckelman）饰演的唐豪舍

瓦格纳和米娜在1842年4月12日回到德累斯顿，但他刚激起不久的日尔曼狂热也很快就趋于幻灭。这个他度过大部分童年时光的城市，“在狂暴、阴郁的天气中，似乎显得既寒冷又死寂”。离家六年，瓦格纳很高兴见到母亲和其他家人，但是许多老友已不知去向。同样令他沮丧的是，食古不化的德累斯顿歌剧院官员老实不客气地告诉他，他们觉得他情绪太不稳定、太没耐心。只有剧院舞台经理兼合唱指挥威廉·费舍尔（Wilhelm Fischer）以及舞台服装设计师费迪南·海涅（Ferdinand Heine）对瓦格纳抱有强烈的好感，并且在排演《黎恩济》时对他鼎力相助。不过，虽然有这些新的友谊，瓦格纳还是很快就认定，不论就哪一方面来看，他一度熟知、热爱的德累斯顿都已经消失无踪。现在这里显然是个充满敌意的地方，在一封写给巴黎友人萨缪尔·莱尔斯（Samuel Lehrs）的信中，瓦格纳认为，如果自己一

定会失败潦倒，他宁可选择巴黎，而非德累斯顿：

我并无地理上的偏爱。我的故乡除了美丽的山丘、森林和谷地之外，实际上相当排斥我。这些萨克森人是被诅咒的一群——吝啬、迟钝、痴愚、懒惰而又粗俗，我何必跟他们有所瓜葛？

回到德国境内不到一星期，瓦格纳就前往柏林与宫廷歌剧院监督雷登（Redern）伯爵商谈《漂泊的荷兰人》的上演事宜。早在瓦格纳还在巴黎之时，雷登就通过迈耶贝尔的推荐，接受了剧本的总谱。到了柏林，瓦格纳得知雷登即将退休，空缺由特奥多尔·卡斯特纳（Theodor Küstner）接任。后者由于已经拒绝过这部歌剧在慕尼黑的演出，对这项计划自然是兴趣不大。卡斯特纳虽然不见得能取消雷登已接受的作品，他却可以使出缓兵之计，将《漂泊的荷兰人》的柏林演出时间延迟到 1844 年 1 月 7 日，比在德累斯顿的首演日期整整晚了一年。瓦格纳失望之余，对柏林和其“伟大气派”大为反感。不过他还懂得如果能在柏林演出成功，对自己的事业会有极大的帮助；对一心想将柏林建设为德国文化首都的普鲁士王腓特烈·威廉四世，他还是继续寄予厚望。当时迈耶贝尔和门德尔松都在柏林担任公职，不过，即使是迈耶贝尔的影响力也无法让《漂泊的荷兰人》如期上演，而门德尔松又对瓦格纳的求援声充耳不闻。瓦格纳企图在巴黎与柏林建立地位的艰辛历程，让他不但对这两位犹太籍



《唐豪舍》的维纳斯堡一景

作曲家怨毒日深，甚至还迁怒其他所有的犹太音乐家。他认为是因为他们广受欢迎，才使得他独特的才华不能为大众所接受，并对那些为了娱乐、赚钱所写的“二流音乐”，能大受欢迎而感到愤愤不平。这股沾染上嫉妒色彩的怨气，不但导致他对迈耶贝尔恶言相向，后来更让他发出有损厚道的种族谬论，将当时乐坛的所有错误都怪罪到犹太人身上。

1842 年 6 月，在《黎恩济》排练正式展开之前，瓦格纳带着米娜和母亲前往台伯利兹度假，他曾在 1834 年和友人阿佩尔来过这个温泉胜地旅游。到了那里，瓦格纳一个人在波希米亚山区漫游了好几天，当地的田园景色

激发了他的灵感，因而完成《唐豪舍》三幕剧的草稿大纲。那年7月，瓦格纳缩短假期返回德累斯顿，以便掌控后面的排练过程。整个排练过程在剧院指挥卡尔·哥特利伯·莱西格(Karl Gottlieb Reissiger)的监督下进行，演出人员包括施洛德—戴夫里恩特和有"英雄男高音"之称的约瑟夫·提加舒克（Joseph Tichatschek)，他们都将排练这部歌剧视为一大享受，瓦格纳身在现场更让他们士气大振。饰演罗马护民官黎恩济的提加舒克，对第三幕最后的B小调重唱极为欣赏，他甚至建议，每次排练到这首曲子，每位歌手都应该付给瓦格纳一枚小银币。这项奉行不辍的仪式，让瓦格纳颇感欣喜，他承认："他们没有半个人察觉，我们的日常饮食费用，事实上就是靠这笔他们开玩笑给的钱支付。"

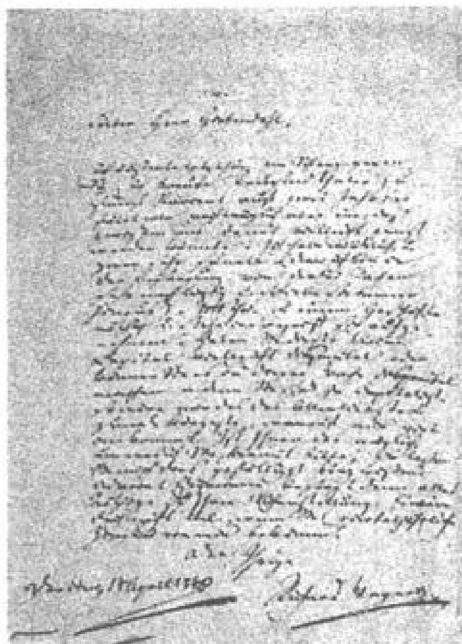
首演在10月20日举行，结果大为轰动，每一幕结束时，瓦格纳都被拉上舞台接受盛大的欢呼。歌剧院管理委员会也和别人一样高兴，他们知道自己手上有了一棵摇钱树；他们不但可以一再上演这部歌剧，而且除了300塔勒（thaler，德国旧银币单位，1塔勒约等于现今的3马克）的基本稿费之外，并不需要额外付给瓦格纳半毛钱(这种规定极为正常，除了柏林之外，德国歌剧院都不另付版税)。大众了解《黎恩济》代表了某种新颖大胆的大型歌剧，而且故事内容——黎恩济结束腐败统治，成为人民的护民官，也迎合了德国中产阶级的幻想。当时人们不但对封建王公贵族的统治日渐不满，同时也害怕由于1815年维也纳会议的影响，德国会逐渐进入新的封建时

代。

《漂泊的荷兰人》不久也随之公开首演，时间是在



格　鲁　克

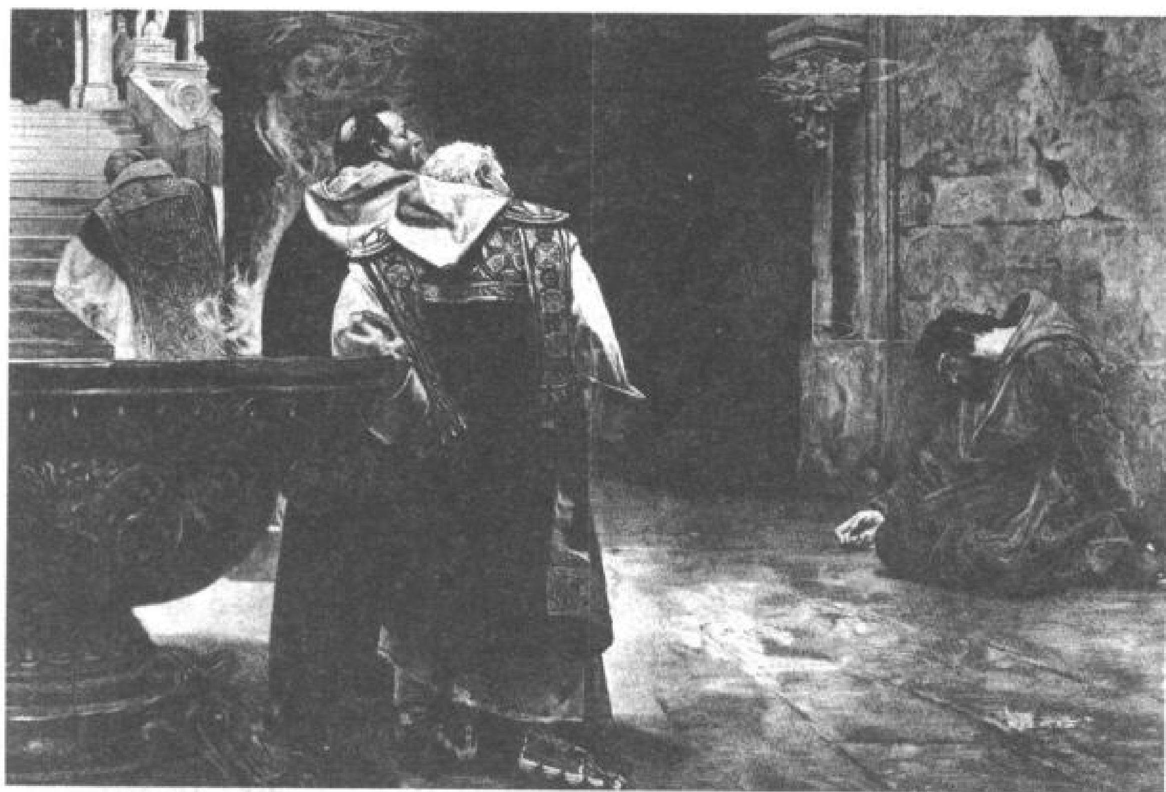


瓦格纳为了眼前一项计划，要求借贷1000塔勒的亲笔信

1843年1月2日，同样也算得上是成功之作，大众对施洛德—戴夫里恩特饰演的珊塔反应热烈。不过，经过《黎恩济》多彩多姿的盛大场面之后，《漂泊的荷兰人》沉闷忧郁的特质显然大出他们意料之外。瓦格纳首次觉察到，不论是观众或职业音乐家，都未必与他的心灵相契合。这场首演过后没几天，瓦格纳就接到德累斯顿宫廷剧院监督卢蒂浩（Freiherr von Lüttichau）男爵的邀请，要他接任助理指挥的职缺。不过瓦格纳了解，这个副手职位很难让他放手从事一切应有的行政改革，所以他就以“需要所有的职权”为由，拒绝了这项职务。他同时也怕这项职位会和自己的作曲工作相冲突，因为此时正是他创作力“最为旺盛”的时期。卢蒂浩再接再厉，提出年薪1500塔勒的基本条件。对处于瓦格纳这种财务状况，妻子又想过安稳、受人尊敬的中产阶级生活的男人而言，这样优厚的条件实在令人难以抗拒。1843年2月2日，他终于正式受聘为萨克森宫廷乐长。

身为宫廷乐长，瓦格纳要负责所有的宫廷音乐活动，包括指挥歌剧与管弦乐演奏会，以及为各种特别的宫廷场合制作新曲。在德意志各邦，这类职务地位相当崇高，

不但是值得终身追求的目标，同时还拥有一份足可补偿微薄薪金的可贵荣誉。然而，乐长终究还是宫廷臣仆之一，在举止、行事上都要有分寸。瓦格纳必须照规定花100塔勒订做宫廷制服，这项支出让他大叹“荒谬”。随着这种私下不满情绪而来的，是他长期狂暴而又过于公开反德累斯顿音乐和政治体制的行为，最后则以离开德国，流亡在外而告终。他在指挥上的创造性尤其让某些歌手和乐团团员火冒三丈，虽然他对某些古典作品的崭新诠释，通常能赢得大众的喜爱。国王腓特烈·奥古斯特二世(Friedrich August Ⅱ)非常喜爱格鲁克(Gluck)的歌剧，关于这点，瓦格纳很早即以成功演出格鲁克的作品《阿尔



《唐豪舍》的原始造型设计

米德》一剧博得国王欢心，随后他又以同一作曲家的作品《伊菲姬尼在奥利德》（Iphigenia in Aulis）获得类似成就。后者经过他改编之后，于 1847 年 2 月由他指挥演出。

瓦格纳在 1843 年春季完成《唐豪舍》剧本，不过由于情绪过于兴奋，他直到 11 月才开始作曲，而且到 1845 年 4 月 13 日才完成总谱。在编写《唐豪舍》的同时，瓦格纳也积极扮演身为王室乐长的新角色。突然拥有一笔中等金额的收入，他和米娜立刻搬进一栋宽敞的新公寓，添置了一架演奏会专用的全新平台钢琴，就此心安理得地染上入不敷出的终身恶习。他继续增添庞大的图书藏量，内容包括精挑细选的古代与现代文学作品，以供他日后从中寻找音乐剧主题之用。上任几个星期之后，他告诉友人萨缪尔·莱尔斯说："有人相当坦白地告诉我，他们期望我能遵照纯粹艺术的路线，重新整顿此地的乐坛。"

不幸的是，瓦格纳的作风很快就使他和多位德累斯顿乐界体制内的冥顽分子产生正面冲突，而且其中有不少位都是德累斯顿管弦乐团团员。格鲁克的《阿尔米德》获得初步成功后三个星期，瓦格纳就指挥演出了一场颇具争议的莫扎特歌剧作品《唐·乔凡尼》（Don Giovanni）。排练时他与乐团就曾为乐曲速度不断产生冲突，并且和嗓门不小的乐团团长卡尔·里宾斯基（Karl Lipinski）你来我往，互相叫骂。里宾斯基向管理委员会抱怨瓦格纳的处理手法：这部经典之作被他完全掏空。事实上，瓦格纳在德累斯顿期间处理莫扎特歌剧的新颖手法（他

对莫扎特颇为尊崇),始终被反瓦格纳阵营拿来当作破坏他名誉的武器。

身为乐长，瓦格纳的另一项职责是为某些特定场合编写乐曲。1844 年夏天,他写了《忠实臣民对敬爱的腓特烈·奥古斯特之礼赞》。这是一首男声合唱曲,从中可预见著名的《唐豪舍》的进行曲风格。那年 7 月,他指挥《信徒之宴》(Das Liebesmahl der Apostel)的首演，这是他特地为自己协办的合唱音乐节所作的男声合唱曲。在这项活动的吸引下，萨克森全境的歌手都齐聚在德累斯顿的女子教堂。瓦格纳这首圣经歌曲是由 1200 位浑身有力、分别为信徒与使徒组成的合唱团唱诗班携手演出，并由 100 人组成的管弦乐团伴奏。除了音乐职责之外,身为乐长的瓦格纳还涉及与宫廷歌剧院相关的政治事务。1844 年秋天，他被选为一个委员会的成员之一。这个委员会长久以来一直企图将韦伯的遗骸由伦敦迁回德累斯顿，但始终未能成功。在瓦格纳的帮助下，他们最后终于克服了层层障碍。1844 年 12 月 14 日，韦伯的灵柩在易北河河岸登陆，然后被护送至天主教墓园安葬。为了这个极度感人的场合，瓦格纳特地写了《挽乐》(Trauermusik)这首管乐曲，并且在墓旁发表了一篇发自内心的感人悼词。

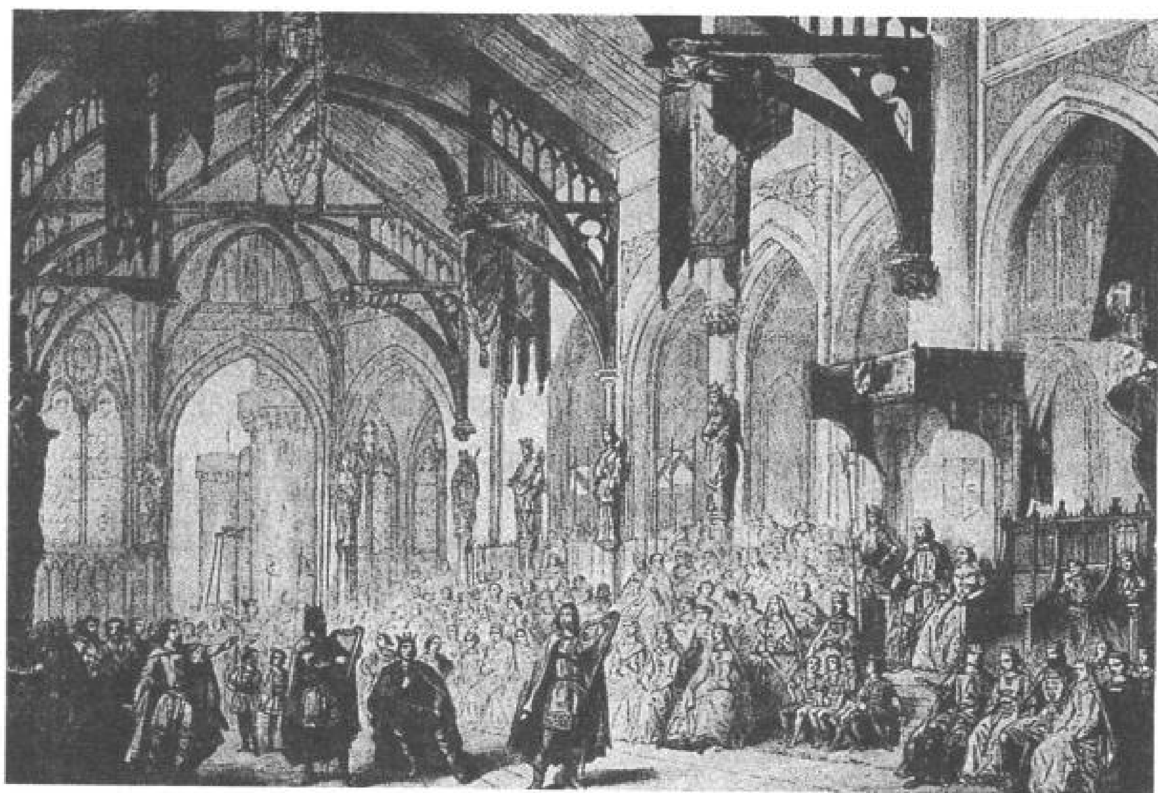
虽然《黎恩济》与《漂泊的荷兰人》演出都很成功，瓦格纳的财务状况却仍持续恶化。债主不断上门，其中甚至还有远在求学阶段欠下的陈年旧账。他唯一的应付之道却只有以债养债。他通常会向朋友借钱来抵还旧债，

因为他认为朋友有义务在危急时施以援手。“他们不应将我视为需要他们帮助的某个人，而是他们希望保留给未来，绝不容许遭受挫败的一位艺术家和一项艺术运动。”他在1849年写给费迪南·海涅的信中这么说。

歌剧是瓦格纳最明显的收入来源之一，因此在《黎恩济》与《漂泊的荷兰人》结束最初的几场演出之后，瓦格纳就开始到处寻找出版商。出版商布赖特科普夫与哈特尔公司（Breitkopf & Härtel）对他的总谱表示兴趣，却不准备付费。由于几番折冲都毫无结果，瓦格纳终于作出自行出版总谱的致命决定。负责宫廷出版的梅瑟（C. F. Meser）答应负责印刷，但要收10%的佣金，所需资金由瓦格纳的三位忠实友人提供。不幸的是，收到瓦格纳所寄出总谱的德国各地剧院，全都将印本原样退还，瓦格纳想要在德累斯顿之外获得成功的希望也就此化为泡影，留给他的只有窘迫不堪的财务困境，以至于他不得不被迫要求先从宫廷乐团退休基金中预支5000塔勒。除了总谱乏人问津之外，梅瑟的生意脑筋也大有问题。虽然外界对瓦格纳作品的需求量在1850年后逐渐上升，梅瑟却因为过度谨慎而失去许多大好商机。“在世上所有音乐出版商中，就数他最不称职。”瓦格纳在1851年寄给友人特奥多尔·乌里希（Theodor Uhlig）的信中写道：“如果你将最畏缩、最不可靠、最懦弱的俗人拿来蒸馏取其精华，你得到的就是梅瑟。”

在1845年4月完成《唐豪舍》总谱之后，瓦格纳下定决心：在着手写作下一部歌剧之前，他要花一整年时间研

读自己的藏书，却未曾发觉下一部歌剧的创作过程事实上早已开展了。1845 年 7 月，瓦格纳和米娜前往波希米亚的马林温泉（Marienbad）度假疗养（瓦格纳一生都深受皮肤病和胃病之苦）。每天早晨在林间散步时，他都带着沃尔弗朗·冯·艾森巴赫（Wolfram von Eschenbach）所写的《狄图瑞尔》（Titurel）和《帕西发尔》（Parzifal）这两本书，以及他在巴黎就已读过的英雄史诗《罗恩格林》（Lohengrin）。再次阅读时，“圣杯骑士”罗恩格林的传奇，不但激发他的想像力，而且很快就在他的脑海中形成戏剧性的画面。为了遵从医生嘱咐，避免任何形式的过度兴奋，瓦格纳找到一种较为轻松的散心之道。他以纽伦



《唐豪舍》第二幕第四景

堡古老的名歌手为灵感，构想出一部喜剧，主角人物则是一位名叫汉斯·萨克斯（Hans Sachs）的补鞋匠（这个角色瓦格纳以前就已读过）。在极短的时间内，他就完成了《纽伦堡名歌手》(Die Meistersinger von Nürnberg)三幕剧的第一份草稿，虽然这项任务并不足以驱散《罗恩格林》的魅力。根据瓦格纳自己的说法，有一天他正在泡药水澡，突然再也压抑不住那股想开始写这部戏的强烈欲望，于是他急忙冲回家中，以最大的热情开始编写《罗恩格林》的散文体大纲，并且于 1845 年 8 月 3 日宣告完成。最后的韵文体剧本也在他回到德累斯顿的一个月内完成。同年 12 月，他在天使俱乐部(Engelklub)对着一小群友人和同僚朗读整部剧本。当时在场的人也包括舒曼(Robert Schumann)在内，不过他(可能)颇感失望，因为瓦格纳并没有为个别的角色谱写咏叹调或抒情短曲，这一点正是舒曼对瓦格纳音乐往往不抱好感的原因所在。

《唐豪舍》在 1845 年 10 月 19 日于德累斯顿举行首演，而且很快就获得大众的喜爱，不过乐评家并不认同。借由《唐豪舍》一剧，瓦格纳开始完全意识到自己的创造力将要导向何方，他也了解到，唯有将诗人与作曲家结为一体，歌剧才可能有所作为。虽然稍有瑕疵(这点瓦格纳也坦然承认)，《唐豪舍》却是瓦格纳在音乐与戏剧技巧发展上的一大里程碑，同时也反映出他作为艺术家在社会上所面对的各种问题，而日渐滋生的政治意识。甚至连平日对他不存好感的评论家（如舒曼)，也都注意到这部歌剧丰富的原创性。舒曼就曾在 1846 年写给指挥家海因



《纽伦堡名歌手》中的罗莎·苏舍尔（Rosa Sucher）与吉塞拉·史坦狄格（Gisela Standigl）

利希·多恩的信中提到：

> 我希望你能观赏瓦格纳的《唐豪舍》。这部歌剧具有某种强烈的原创性，绝对比他以往的歌剧要强上百倍——虽然有些部分仍嫌琐碎。总而言之，他或许会成为舞台上最伟大的作曲家，而且就我对他的了解看来，他也确实有这份勇气。我觉得技巧与管弦乐部分都极出色，远比以往作品更具大师风范。

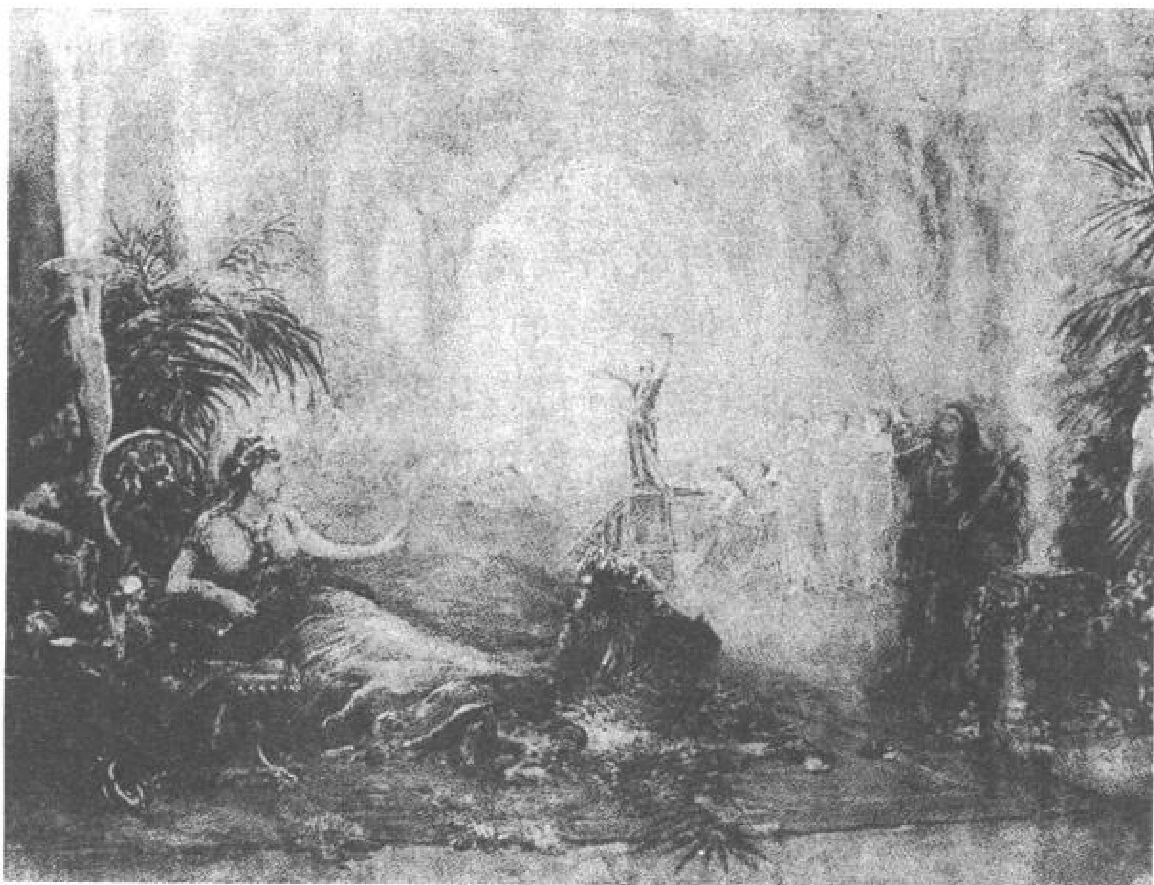
瓦格纳对《唐豪舍》从未完全感到满意。从1845年完稿到1875年由他指挥最后一次演出为止，他一直不断修改总谱。现存至少有四份主要"版本"，其中最为人熟知的(也是最常上演的)两部，是"德累斯顿"版以及1861年的"巴黎"版，后者虽然在风格上有着明显的矛盾，却被公认具有较优的音乐性。由于对《唐豪舍》中残留某些歌剧的传统痕迹深感不满，瓦格纳直到死前最后几个星期，都还在计划要重新改写。他曾对妻子柯西玛哀叹说："我还欠这个世界一部《唐豪舍》。"在编写《唐豪舍》时，瓦格纳意识到"过门的艺术"在歌剧的结构统一和风格协调上的重要性，而这两者正是音乐剧的关键所在。在这部歌剧中，他所使用的过门乐段当然要比《漂泊的荷兰人》来得复杂成熟——虽然还是可以察觉出《唐豪舍》中的传统结构，而且缺少《罗恩格林》的流畅感。同样，虽然音乐中充满主题，但真正的主导动机(leitmotif)——瓦格纳在《莱茵的黄金》之后不可或缺的作曲语言之一——却无处可

寻。瓦格纳曾在他的一篇文章《歌剧与戏剧》(Oper und Drama, 1851) 中，详细解说主导动机或回忆动机的原则 (虽然他并未实际用过这个术语)。主导动机可以被定义为与某个特定角色或意念相关的乐句，它由戏剧情景中产生，而后发展成 (通常经过变化) 乐团的“回忆动机”，以做为贯穿整部歌剧的“情绪指标”。一如《漂泊的荷兰人》,《唐豪舍》中也拥有鲜明的旋律线和回顾主题的实例，但主导动机不像之后的《尼伯龙根的指环》那样完全融入交响乐的肌理之中。



《罗恩格林》服装设计

瓦格纳在德累斯顿的最大成就,或许就是在 1846 年 4 月 5 日棕榈主日(Palm Sunday)由他指挥演出的贝多芬第九交响曲。这项活动是他不顾管弦乐团管理部门和团员的极力反对,一手筹备而成。隔月,瓦格纳和米娜又隐居到皮尔尼兹(Pillnitz)附近风景如画、种满大麦的村庄,他在那里完成《罗恩格林》的首份乐曲草稿,至于整份管弦乐总谱则几乎要等到两年之后，于 1848 年 4 月 28 日才在德累斯顿完成。这期间，瓦格纳除了一边埋首写作《罗恩格林》,一边浸淫于日尔曼神话与希腊悲剧之外,同时也为左翼刊物写了不少政治评论。他所研读的古希腊作家埃斯库罗斯 (Aeschylus) 的作品《奥瑞斯提亚》



德拉克洛瓦(Delacroix)所画的《唐豪舍与维纳斯》

(Oresteia)三部曲、雅各·格林(Jakob Grimm)所写的《日尔曼神话》(Deutsche Mythologie)以及各种北欧神话,对他未来的发展都具有潜在的重要性,而且对《尼伯龙根的指环》的创作过程也有着深远的影响。

1847年2月,瓦格纳又以经过他改编的格鲁克作品《伊菲姬尼在奥利德》获得另一项胜利,这项演出稳固了他身为德国诠释大师的声誉。同年11月柏林的《黎恩济》首演,就没那么令人满意,不但艺评反应不佳,普鲁士王也没有答应提供《罗恩格林》首演的资金。雪上加霜的是,瓦格纳花在排练这部作品上的两个月时间也不得另

支酬劳，原因在于管理部门当初只说他们“希望”如此，而非对他发出“邀请”。瓦格纳希望在柏林演出成功，甚至谋得一官半职的期望也就此破灭。于是他坚信，只要现存的德意志社会体制与政治气候持续下去，他的作品就永远不会获得承认。他在《我的一生》中写道：“在我与妻子返家的路上，荒凉的马克河景，让我感觉到一阵深沉的失望，体验到一种终此一生，我再也不能忍受的情绪。”

《唐豪舍》上演之后，瓦格纳花了三个月的时间写了一份名为《论皇家管弦乐团》的报告，上面列举了有助强化乐团的几项改善计划。瓦格纳在 1846 年 3 月将报告呈送给卢蒂浩过目。然而，虽然内容包含许多合理、实际的建议，这份报告却在一年后被退回，原因可能是有很多人觉得他提议的改革对他们造成威胁。1848 年 5 月，瓦格纳又写了一份剧院改革方案《萨克森王国德意志国家剧院组织提案》，但同样也被宫廷退回。这些经验增强了瓦格纳日渐滋生的政治不满情绪，而且与他因艺术计划不断遭受阻碍所产生的挫折感已混为一谈，难以区分。当时的音乐体制如此执著于传统风格，以至于瓦格纳开始相信，只有改变社会的反动本质，他的艺术目标才能得以实现。在无情的债主、心胸狭隘的评论家和愚钝的宫廷官员四面夹攻之下，瓦格纳逐渐认为只有颠覆性的政治变动，才是达成改革的唯一途径。到了 1848 年，他已准备就绪，决心要拥抱即将爆发的德意志革命浪潮。

7

革命与流亡

从1815年维也纳会议到1848年的革命时期，欧洲人民的怒气逐渐高涨，对奥地利首相梅特涅之类的外交家,意图阻止由拿破仑与法国大革命所解放的改革力量,越来越感到不满。维也纳会议加诸各大国的领土协议,成功地使欧洲40年未出现大规模战乱;但就整个国家而言，这些贵族势力却企图压制当代的新思想，因而导致1848年革命的爆发。当时贫穷与压迫到处可见,1847年的农作物歉收和商业不景气,更逼使情况进一步恶化,近代欧洲陷入前所未有的经济大萧条。革命思想盛极一时,其中又以法国最为盛行,法王路易·菲利普虽将中产阶级抬上权力高峰,却牺牲了平等与人权这两项1789年法国大革命最令人民念念不忘的珍贵遗产。

1848年1月12日，西西里岛上的巴勒摩(Palermo)居民走上街头，公然反抗那不勒斯王费迪南二世(Ferdinand Ⅱ)的统治，一年之内，就演变成全欧一连串

革命运动的标准模式。其中大多数都是民族主义者和民众起义反抗外来统治，至于奥地利和德意志各邦则是为了反抗梅特涅的压迫政策。在德意志地区，革命运动特别以期望国家统一、结束由奥地利支配的强烈欲望为出发点。德意志和法国不同,并没有暴力革命动乱的传统，不过，中产阶级自由主义分子，对 1815 年以来不断升级的社会剥削极为愤怒，而德意志邦联的独立君主制对这种状况却未曾设法改善。

德意志的革命火花是由 1848 年 2 月（就在这个月，卡尔·马克思在伦敦出版《共产党宣言》）法国发生的事件所引燃,当时巴黎暴民涌上街头,迫使路易·菲利普不得不宣布退位。巴黎长久以来一直是各种社会主义运动与理论的温床，当时居于领导地位的思想家有圣西门(Saint-Simon)、查理·傅立叶(Charles Fourier)和皮埃尔·普鲁东(Pierre Proudhon)。普鲁东的《财产论》(De la propriété，阐明所有财产都属窃盗行为的观念）对瓦格纳而言，在其旅居巴黎期间应该已相当熟悉。巴黎暴动之后，维也纳也随后爆发暴乱，梅特涅被迫辞职下台，柏林也随之而起。第一波革命活动的结果，产生了法兰克福议会，一个由德意志各邦组合而成的代议机构,其目标在于起草一部全新的德国宪法。然而，虽然开了一整年的会议，法兰克福议会却陷入你争我吵的泥沼之中而动弹不得,更谈不上要实现代表们追求一个自由、统一德国的原有目标。到了 1848 年 5 月底,革命热情渐成灰烬,只剩意大利与匈牙利的民族运动仍然活跃展开。受到柏林暴



萨克森王腓特烈·奥古斯特二世

动惊吓之余，腓特烈·威廉四世统治下的普鲁士政府变得更为反动，就整个德意志而言，自由运动已然冲劲全失。究其原因，至少有一部分是因为那时的知名自由主义者，大都是专业人士或知识分子，对暴力革命的手段都避之唯恐不及。

瓦格纳新年伊始就厄运连连，首先是他的母亲于1月9日逝世于莱比锡，这起悲伤事件切断了他和家族最后的感情联系。自此到1848年4月底为止，他一直埋首为《罗恩格林》作曲，对欧洲发生的重大事件充耳不闻，而且他对爆发全面性革命(即使是在法国)的可能性也还抱着几丝怀疑。不过，他对腓特烈·奥古斯特3月任命的萨克森自由派政府，倒是大表欢迎——虽然这是在德累斯顿百姓走上街头之后，所做的仓促决定。这年5月，他满怀自信地提出半政治色彩的萨克森德意志国家剧院计划，结果立即遭到驳回。

由于瓦格纳所有的改革计划都遭到拒绝，他不久就采取公开的政治行动，期望能借此带来他认为迫切需要



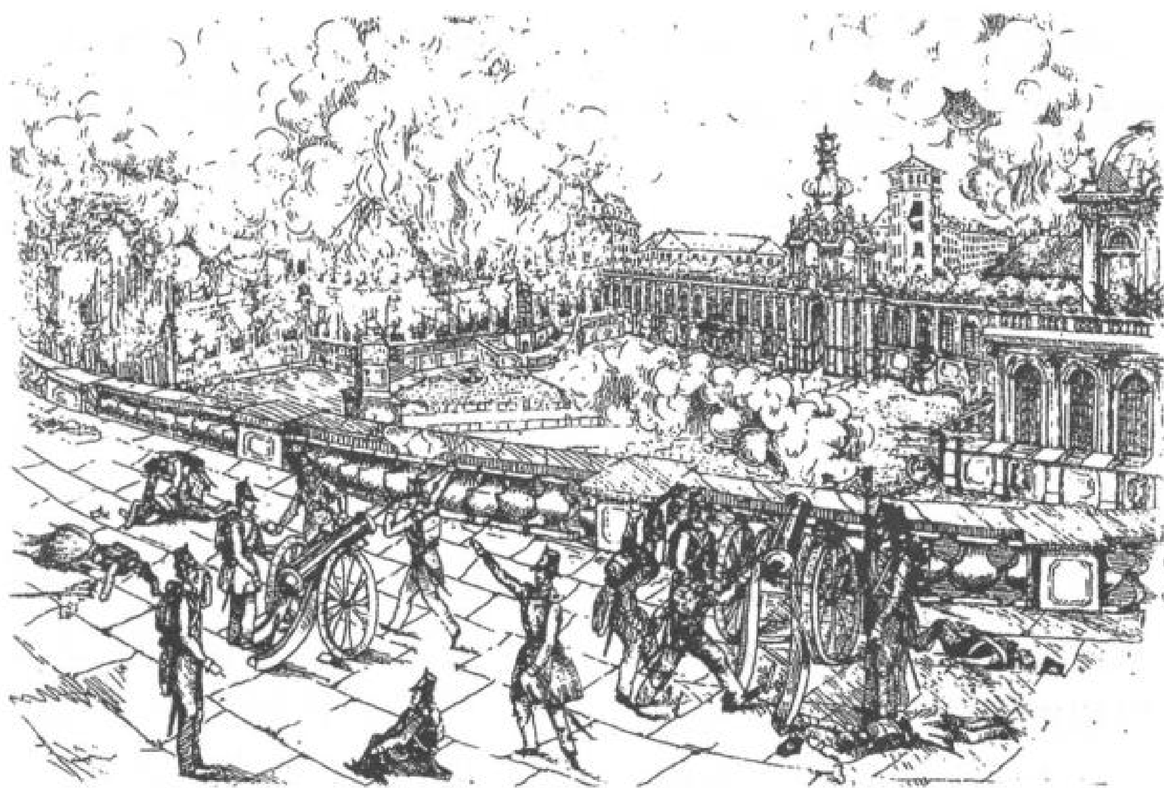
巴　枯　宁

的社会改变。身为梦想家的瓦格纳，同时也是个功利主义者。他对既有体制的期望——包括君王在内——越来越趋幻灭，虽然他向来并不赞同死硬派革命家的极端主义，但他了解到有必要将艺术信念与时下的政治机会相结合。此外，虽然艺术事务改革才是他革命热情的中心所在，瓦格纳却早在学生时代就勇于接受种种有意义的新诉求。虽然他在《我的一生》中刻意贬抑自己在德累斯顿暴动中所扮演的角色（可能是为了取悦他的新赞助者，巴伐利亚的路德维希二世），1848 年到 1849 年的一连串事件，或许正唤醒了他心中的理想主义，以致诉诸行动。

1848 年 6 月，瓦格纳加入具有革命色彩的重要共和派团体“祖国联合会”(Vaterlandsverein)，并且曾在某次露天聚会中，发表一场论及共和主张与王政关系的演说。金钱被斥为万恶之根源，因为它会助长种种反基督行为，例如官方与私人放高利贷，这个主题正中瓦格纳下怀。他赞扬萨克森王室魏丁(Wettin)家族(魏丁为当时统治萨克森王室的家族册封名，一如今日英国的王位继承

人均为威尔士王子一般),并恳求国王出任新共和政体的首长（这一想法较近于中产阶级自由派人士的立宪政府理念,而不属共产主义)。不过,随后的几天内,他对享有特权的宫廷贵族的攻击却成为全城的话题，瓦格纳没被就地开除真是侥幸之至。

通过友人——当时共和派《国民报》(Volksblätter,瓦格纳曾匿名投过几篇文章）的发行人奥古斯特·罗柯尔(August Rockel)，瓦格纳认识了著名的俄国无政府主义者米哈伊尔·巴枯宁（Mikhail Bakunin)。虽然他们的政治主张事实上南辕北辙，巴枯宁用之不尽的精力和令人畏惧的教条，还是让瓦格纳惊羡不已。瓦格纳无法同意巴枯宁极端的言论,特别是要摧毁所有文化机构这方面,而巴枯宁也认为瓦格纳是个“空想家”。无论如何，虽然瓦格纳在《我的一生》中直称巴枯宁是个“思想紊乱的冒失鬼”,在1848年到1849年那段兴奋的日子里,他毫无疑问是巴枯宁革命教条的忠实听众。整体看来，我们很难指出瓦格纳是由何处、何人身上学到极端的政治理论,更不清楚他究竟阅读了哪些相关书籍（他的藏书看来并不包含政治作品在内)。然而,从他与巴枯宁、莱尔斯和罗柯尔等人的交情看来，他必然曾在德累斯顿某个烟雾弥漫的小房间内，就普鲁东、路德维希·富尔巴赫(Ludwig Feuerbach)、马克斯·施特纳(Max Stirner)、马克思和恩格斯等当时的著名政论家,做过热烈的讨论,而且他经由这些讨论汲取的理论,有些还出现在他投给《国民报》的文章上,甚至之后的《尼伯龙根的指环》歌剧中。



1849 年的德累斯顿暴动

瓦格纳《尼伯龙根的指环》(Der Ring des Nibelungen)的构想在 1848 年秋天开始成形，当时他刚完成《尼伯龙根的指环》大部分剧情的散文体大纲，名为《做为戏剧骨架的尼伯龙根神话》。他又从中取材，写成名为《齐格弗里德之死》(Siegfried's Tod)的剧本，后来改名《众神的黄昏》(Götterdämmerung)，为《尼伯龙根的指环》系列的最后一部歌剧。此时，瓦格纳还在进行另一个 1846 年就已开始着手的歌剧题材，这是一部以 12 世纪神圣罗马帝国皇帝腓特烈 · 巴巴罗沙 (Frederick Barbarossa) 为主题的五幕歌剧，名为《腓特烈一世》(Friedrich Ⅰ)。虽然在《我的一生》中瓦格纳曾说，当他一了解神话要比历史更具戏剧

潜力，他就放弃了巴巴罗沙计划，事实却显示《腓特烈一世》与《齐格弗里德之死》的写作时间必然会有所重叠，可见《尼伯龙根的指环》的真正缘起与他希望后世相信的说法显然并不吻合。事实上，在1849年1月，离写完《齐格弗里德之死》仅仅两个月，瓦格纳就开始写另一部歌剧《拿撒勒的耶稣》(Jesus von Nazareth)，其中反映了当时的某些革命思想。这个计划最后也遭弃置，虽然瓦格纳迟至1851年，经过一再踌躇之后，才终于下定决心编写《尼伯龙根的指环》。

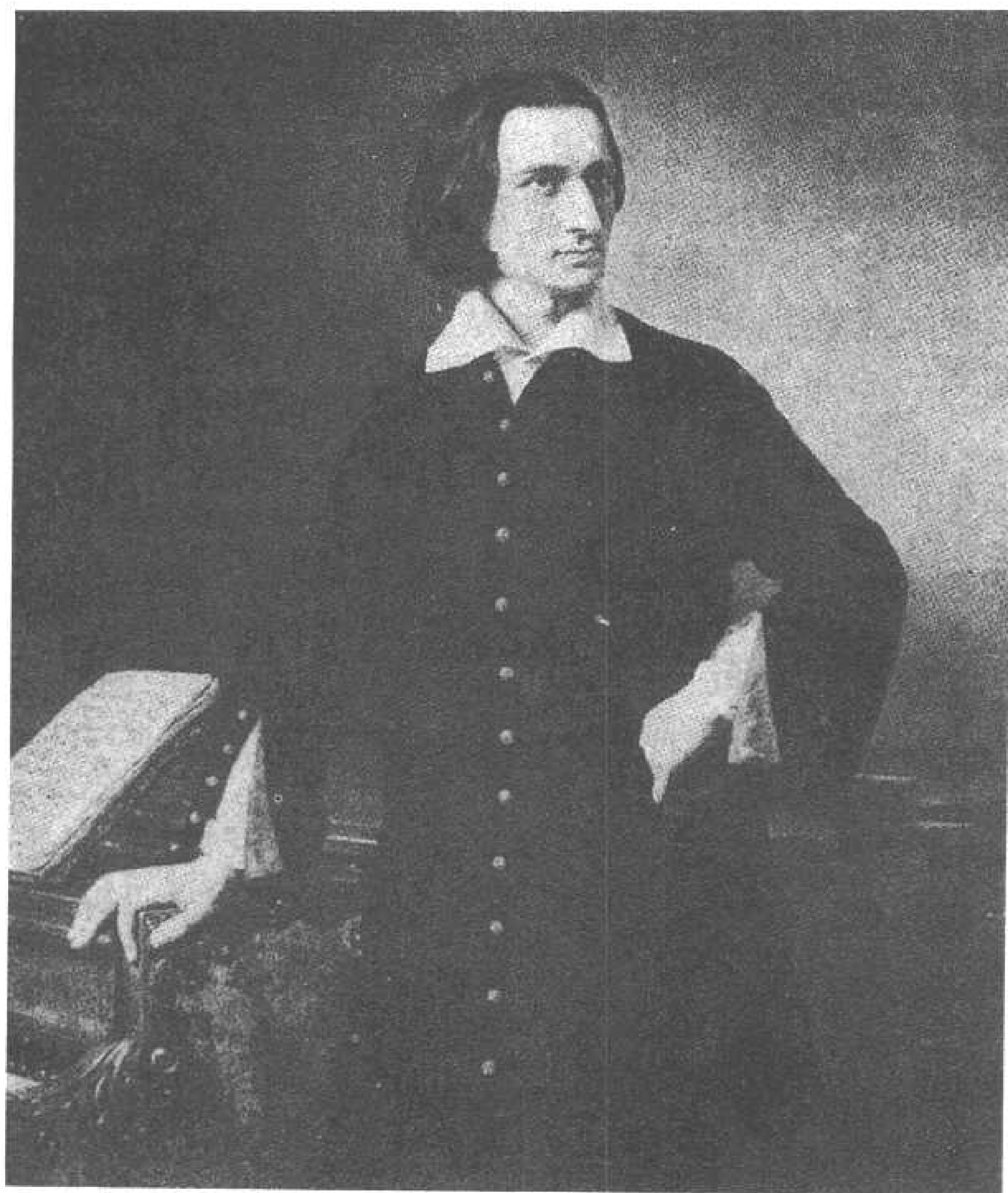
随着瓦格纳越来越投入颠覆性的政治活动，他对宫廷职务兴趣日减，管理部门也开始对他疑虑渐增。瓦格纳面临的最后一击终于到来：虽然连布景都已订制完毕，卢蒂浩却在毫无解释的情况下，遽然取消即将开展的《罗恩格林》的制作活动。从这一刻开始，据瓦格纳自己写道："我对剧院置之不理，对所有试图引起我兴趣的事物也一概不予理睬。"1849年，德意志境内的一切都面临戏剧性的大转变，瓦格纳的命运也受到这场全面性的政治风暴所波及。那年3月，迟疑不前的法兰克福议会终于决定对普鲁士王献上统一后的德意志帝国皇帝宝冠。然而，在自己国内拥有稳固政治地位的腓特烈·威廉四世却拒绝这项提议，并且与奥地利同时退出议会。萨克森王腓特烈·奥古斯特二世也拒绝履行法兰克福议会通过的宪法，同时解散议会两院。这项行动让德累斯顿民心沸腾；接着，由于预期将会产生暴动，普鲁士部队也前来支援王室军队。消息传出之后，民众纷纷走上街头抗议，

到处堆起路障，萨克森士兵开始举枪射击。瓦格纳找人印制了一份写着《你是否愿与我们一起反抗外来军队?》的小册子，然后不顾自身危险，趁着停火空当亲自分发给军队士兵。武装民众的行动也同时展开，瓦格纳可能曾委托一位铸铜师傅制作过手榴弹。

战斗在5月5日正式展开，瓦格纳一整夜都呆在十字架教堂（Kreuzkirche）的塔楼上，冒着普鲁士军队的枪林弹雨，观察军方动向。刚组成不久的临时政府民兵，当然不是纪律井然的普鲁士军队的对手，到了5月9日早晨，反抗组织已溃不成军。克拉拉·舒曼（Clara Schumann）曾在日记中记下某些随后发生的可怕事件：

> 10日星期四那天，我们听到军队犯下了可怕的暴行，他们射倒所找到的每一个反抗分子。房东太太告诉我们，她的兄弟，一位旅馆老板，被迫站在那里观看士兵枪杀在房间里找到的26名学生，一个接着一个。除此之外，据说他们还把十几个人从三四楼扔下马路。

当局很快就开始围捕领导分子，罗柯尔和巴枯宁都被逮捕并判处死刑，之后减刑为终身监禁(往后的13年，罗柯尔都在牢中度过，巴枯宁则遭遣返俄国，后来在1861年逃离俄国)。瓦格纳无疑也会和友人遭遇相同的命运，不过，因一件幸运的意外事故之赐，他得以免于被逮捕而逃之夭夭。在和巴枯宁以及其他临时政府成员一起奔走在前往克姆尼茨（Chemnitz）的路上，瓦格纳和大



李 斯 特

家走散了，他独自抵达那个城镇，一个人找了一家旅馆过夜。第二天，瓦格纳将同志踏进陷阱之事抛在脑后，就此启程前往魏玛（Weimar）。在当时，他的作曲家朋友李斯

特（两人在 1840 年于巴黎首度结识）乐意提供他住处与实质性的援助。不过，瓦格纳的追捕令终于在 5 月 16 日发出，他明白自己必须离开德国境内，一刻也不能延误。李斯特鼓励他前往巴黎，他的才华说不定最终能在那里获得赏识。于是，瓦格纳就在仍举棋不定的心境下，与妻子在耶拿分手，再度启程前往法国，完全没有想到自己在往后的 11 年间，都必须流亡在外。

由于瓦格纳在德国境内受到通缉（而且旅行时用的是假护照），他听从别人的忠告绕远路，经瑞士前往巴黎。1849 年 5 月 29 日，他抵达苏黎世（Zurich），看到绚丽壮观的湖泊景致和瑞士的阿尔卑斯山，瓦格纳立刻决定要申请居留此地。事实上，瓦格纳在瑞士前后居住的时间超过 23 年之久，而且就是在这里，就在群山环抱之下，他完成了《尼伯龙根的指环》、《特里斯坦与伊索尔德》（Tristan und Isolde）、《纽伦堡名歌手》，以及数篇他最重要的评论。毫无疑问，瓦格纳对苏黎世之所以一见钟情，部分也是因为当地居民对他深表同情之故。他曾写信给友人乌里希说："让我喜出望外的是，我发现自己在此地颇为知名，这都要感谢我的歌剧所赐，此地的音乐学会和演奏会常常演出其中的一整幕。"然而，为了让李斯特和米娜高兴，他在取得瑞士护照之后（有趣的是，护照上把他的身高误列为 5 英尺 6 英寸半高），就继续怀着不祥的预感前往巴黎。

巴黎当时正笼罩在横扫全欧的可怕霍乱淫威之下，每天都有数百人丧命。在这种死气森然的气氛中，国会

又采取某些防止革命动乱恶化的措施，使得街头的政治气氛日趋紧张。1848 年革命过后，王治被第二共和所取代，拿破仑一世的侄子路易·拿破仑当选为总统。1851 年 12 月，路易·拿破仑发动政变，解散国会并自封为帝，路障与流血事件又到处可见，不过这次的抗议过程为时并不长久。在路易·拿破仑的铁腕独裁之下，1850 年到 1860 年的巴黎，只能安于无与伦比的欢乐气氛，这座城市很快就沦为欧洲寻欢客独一无二的圣地。然而，对瓦格纳而言，巴黎还是像以往一样低俗卑陋，艺术风格也还是像他上次所见的那样冗杂多余。这年 7 月，瓦格纳在一无所获之后又回到了苏黎世。



《众神的黄昏》第三幕，齐格弗里德之死

1849 年剩下的时间里，瓦格纳总共写了两篇评论：《艺术与革命》和《未来的艺术作品》，这是他在苏黎世期间完成一系列评论的最初两篇。受这些作品之赐，从 1850 年开始，他在欧洲声誉（或恶名?）日增。在这些评论中，瓦格纳企图建立起一套新的艺术理想，并且希望能藉此促成所需的歌剧（以及社会）革命，为“未来的艺术作品”铺路。古希

腊经验，尤其是希腊悲剧，为这个理想提供了最佳典范，因为只有希腊才能将诗歌、戏剧、音乐与舞蹈等不同要素融合为一，成为一种由人民所创作、所拥有的综合性艺术作品。由于举止轻浮、注重排场的19世纪剧场与古希腊的成就相去已远，所以只有通过革命，"总体艺术"才能实现它作为自由人性创意性表现的理想。瓦格纳音乐剧的理论基础在他的下一篇主要评论《歌剧与戏剧》(1851)中有更进一步的解说，他在此文中说明了主导动机对未来戏剧的形成，在结构上的重要性。这项理论很快就在《尼伯龙根的指环》的作曲上获得印证，在他写作这篇评论时，这一系列歌剧都还只存在于他的脑海之中。

米娜在1849年9月抵达苏黎世，她立刻开始催促瓦格纳再度前往巴黎试试运气。临走之前，瓦格纳听到一项大好消息，他的一位仰慕者朱丽·里特尔(Julie Ritter)夫人，同时也是他的好友卡尔·里特尔(Karl Ritter)的母亲，计划要送他一笔为数800塔勒的年金。更可喜的是，她的一位年轻友人杰西·罗索特(Jessie Laussot)一度到德累斯顿拜访过瓦格纳，现在嫁给波尔多地区(Bordeaux)的一位酒商尤金·罗索特(Eugène Laussot)，她愿意再多加2500法郎的年金。不过这个好运并没有让米娜打消期望，1850年1月，瓦格纳三度前往巴黎，身上带着最近完成的歌剧《铁匠维兰德》(Wieland der Schmied)的散文体草稿，期望这部作品能迎合法国人的口味。到了巴黎，瓦格纳一如以往再度不得其门而入，而且《铁匠维兰德》被歌剧院拒绝所带给他的失望，在迈耶

贝尔以另一部歌剧《先知》(La Prophète)大获成功的对比之下,更显得分外沉重。他写信给朋友雅各·索兹(Jakob Sulzer):“我病了,我的病就叫巴黎。”

3月初,事情有了出乎意料的转变。他接受罗索特夫妇的邀请,前往波尔多拜访,到了那里他和杰西却迅速为对方所吸引。杰西·罗索特除了是他作品热情的崇拜者之外,不但年轻动人,而且还相当有才华。他们意乱情迷地在黄昏相会,他为她朗读《齐格弗里德之死》与《铁匠维兰德》的剧本,她则为他在钢琴上弹奏贝多芬的作品。两人都觉得自己的婚姻并不幸福,于是怀着新恋人有欠思虑的鲁莽心情,双方允诺要抛下各自的配偶,一起私奔到希腊或其他中东地区。瓦格纳先返回巴黎,写给米娜一封绝决的告别书,然后做好逃脱计划。不幸的是,杰西犯了一个错误,她竟然将私奔计划告诉自己的母亲,后者立刻通知尤金,尤金则威胁要让情敌脑袋开花。瓦格纳在未受阻扰的情况下兼程抵达波尔多,却发现尤金不但早已带着一家人迁居乡下,而且还通知当地警察留意他的行踪。虽然米娜深受伤害,米娜还是不计前嫌地欢迎瓦格纳归来。不过,罗索特的插曲却给了她一个教训,她再也不强迫瓦格纳去巴黎谋求发展。

在重燃对巴黎的憎恶,尤其是对迈耶贝尔新歌剧的厌恶心理助长之下,瓦格纳写出一生最为恶名昭彰、对自己伤害最大的一篇评论——《音乐中的犹太精神》,并于1850年8月的《新音乐杂志》(Neue Zeitschrift für Musik)上,以K. 费莱格当克(K. Freigedank,意为自由思想)的

笔名发表。在这篇文章所引发的争议之中，主要的注意力并没有放在瓦格纳对犹太艺术家的社会地位所做的理解性推论分析上，而是专注于他私下对戏剧界的犹太人(尤其是飞黄腾达者)所抱的敌意，以及这篇文章对德国在思想和文学传统方面为时已久并且令人可耻的反犹太传统所做的“贡献”，这种传统最后终于无情地导引出第三帝国(纳粹德国)和纳粹大屠杀。《音乐中的犹太精神》之所以会产生，和迈耶贝尔当然大有关系。瓦格纳在写给李斯特的一封信中就承认，这篇文章虽然没有指名道姓，但根本是以迈耶贝尔为攻击目标。除了对犹太人无的放矢的一些无礼推论，例如说他们是自绝于社会之外的异乡人、艺术修养浅薄、贪图名利等等之外，瓦格纳真正的种族歧视动机，可能是来自他自己的挫折感，因为他被这个将迈耶贝尔等人捧上了天的社会所拒绝。由于瓦格纳曾多次卑躬屈膝地向迈耶贝尔寻求援助，因此对他(甚至更进一步对他的整个种族)的攻击，虽然是匿名为之，却可视为是瓦格纳不论在个人生活或艺术方面，都要与这种“不诚实的关系”划清界



1850年《罗恩格林》诗集封面

限的断然宣言，他想就此驱散因自己的失败孕育而生的妒意与自我憎恶,成为功成名就的独立艺术家。

1850 年 8 月 28 日，李斯特在魏玛指挥《罗恩格林》首演。这次演出虽然广受观众喜爱，却让瓦格纳确信传统剧院不足以演出他的作品。在一封写给友人恩斯特·本尼狄克特·基兹(Ernst Benedikt Kietz)的信中,他首次提出依照自己的设计来建造一座剧场，然后邀请最好的歌手来为他的作品做最佳诠释的构想。他估计花费不会低于 1 万塔勒。“如果卡尔·里特尔的叔叔死了,我就有钱了!”他乐天地写道。然而,虽然瓦格纳本人有所保留，《罗恩格林》在魏玛的演出仍然显示了即使财源有限，他的歌剧还是一样可以搬上舞台,而且从 1850 年之后一直在德国各地方剧院广受欢迎。

《罗恩格林》是瓦格纳最后一部“浪漫歌剧”。这部作品虽然在戏剧和音乐两方面都明显保有传统歌剧的痕迹,但它已跨入乐剧的分界;尤其是剧中具有大师风范的管弦乐编曲、繁复细密的和声技巧,以及音乐、脚本和视觉动作之间的密切关连，都代表在风格上要比富有传统风貌的《唐豪舍》更进一步。这项进步从一开始就显而易见，就歌剧主题的处理而言，优美得令人难忘的 A 大调前奏曲,与自从 18 世纪中叶以来一直被奉为准则的传统序曲，相去简直不可同日而语。合唱的运用也比他的早期歌剧更具戏剧效果,有些主要动机——尤其是“禁忌的问题”——在歌剧构架上则带有音乐与诗歌的双重意义，从中不难预窥主导动机在《尼伯龙根的指环》系列中全面

发挥的盛况。

瓦格纳原本企图在1851年初完成《齐格弗里德之死》的音乐部分，结果却有困难，只能写完命运三女神那一景的音乐草稿。瓦格纳很快就发觉，如果要了解“动机”的完整意义，一如他在《歌剧与戏剧》中所说，动机必须互相关联，并且可以加以修改，这就必须加入更多神话背景，以便一开始就能介绍主题，然后再循线发展。在这种情况下，如果代表某个特别理念或物体的动机在某一景（比如说命运三女神那一景）中以管弦乐演奏出来，观众应该能立刻将这个动机与在这之前听过的台词或舞台演出串连起来，换言之，这是一个“追忆动机”，能为剧中任一时空发生的事件下注脚。就结构层面而言，《尼伯龙根的指环》系列中的动机就如一张网延展开来，贯穿整个四部歌剧。每一部歌剧都是由最初的少数几个动机发展而来，这些动机经过一再变更与修饰，最后终于织成一张连结一切、颠扑不破的网络——“无穷的旋律”。1851年，瓦格纳突然领悟出这就是自己以往努力所累积的作曲技巧，而且如果他想发展出一个能充分反映《尼伯龙根的指环》的神话与史诗本质的主导动机系统，就必须在《齐格弗里德之死》前面再加一部歌剧。因此，那年5、6月，他完成了《少年齐格弗里德》(Der junge Siegfried)，后来改称《齐格弗里德》(Siegfried)的散文体大纲与剧本。那年底，他决定将原来分为两个部分的歌剧，扩大为四个部分，以符合他在1848年《做为戏剧骨架的尼伯龙根神话》文中的规划。加上《莱茵的黄金》和《女武神》(Die Valküre)的



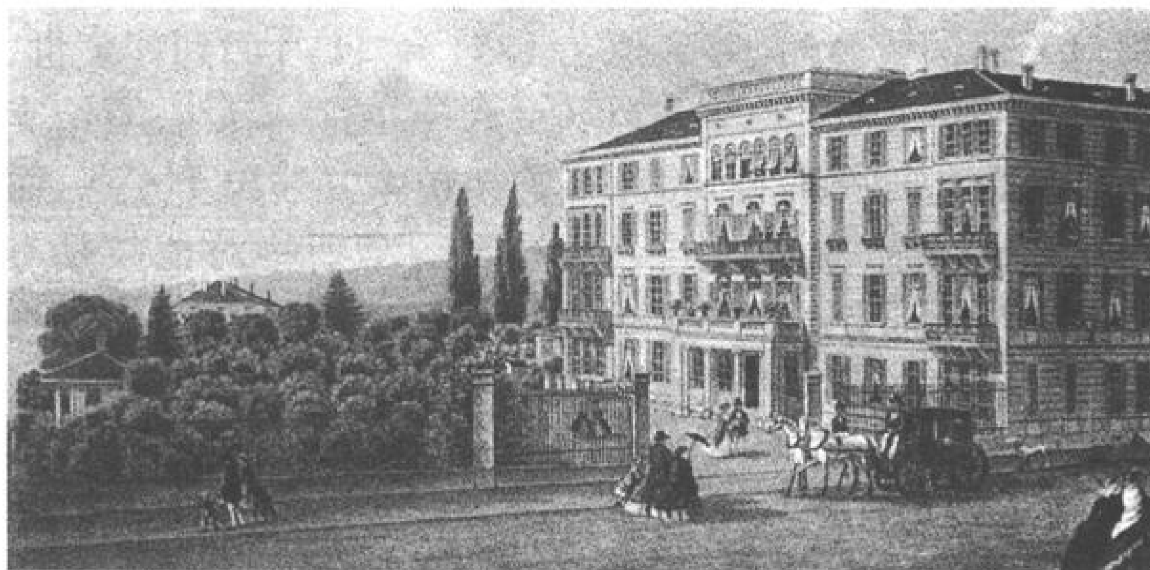
《莱茵的黄金》，由布赖特科普夫与哈特尔出版

剧本，《尼伯龙根的指环》系列剧本终于在 1852 年 12 月 15 日全数完成。

1851 年，布赖特科普夫与哈特尔公司出版了瓦格纳的前三部歌剧剧本。趁这个机会，瓦格纳写了一篇名为《致友人书》的自传式长篇序言，解释他为何要脱离浪漫派歌剧，走向全新的神话歌剧的理念。那年 9 月，瓦格纳前往离苏黎世不远的阿尔比斯布伦（Albisbrunn），接受严格的胃病水疗。就在那里，在思索两部齐格弗里德歌剧音乐的过程中，他将《尼伯龙根的指环》系列的结构定为三部歌剧再加上一部序篇(《莱茵的黄金》)。等到他在 1851 年 11 月回到苏黎世，他已经写好《莱茵的黄金》和《女武神》的草稿。在写给李斯特的信中他解释说，将原有构架扩大并非出于本意，而是题材的本质所造成的必然结果。李斯特对他鼓励有加，将他的任务与建造塞维里亚（Seville）的大教堂相提并论。“当时教堂建筑师被告知要‘为我们盖一座殿堂，而且一定要建得让后代子孙认为只有疯狂的教堂参事会，才会承担这样惊人的非凡任务。’而这座大教堂至今还屹立不摇！”

虽然有里特尔夫人正式承诺每年要赠送他 800 塔勒

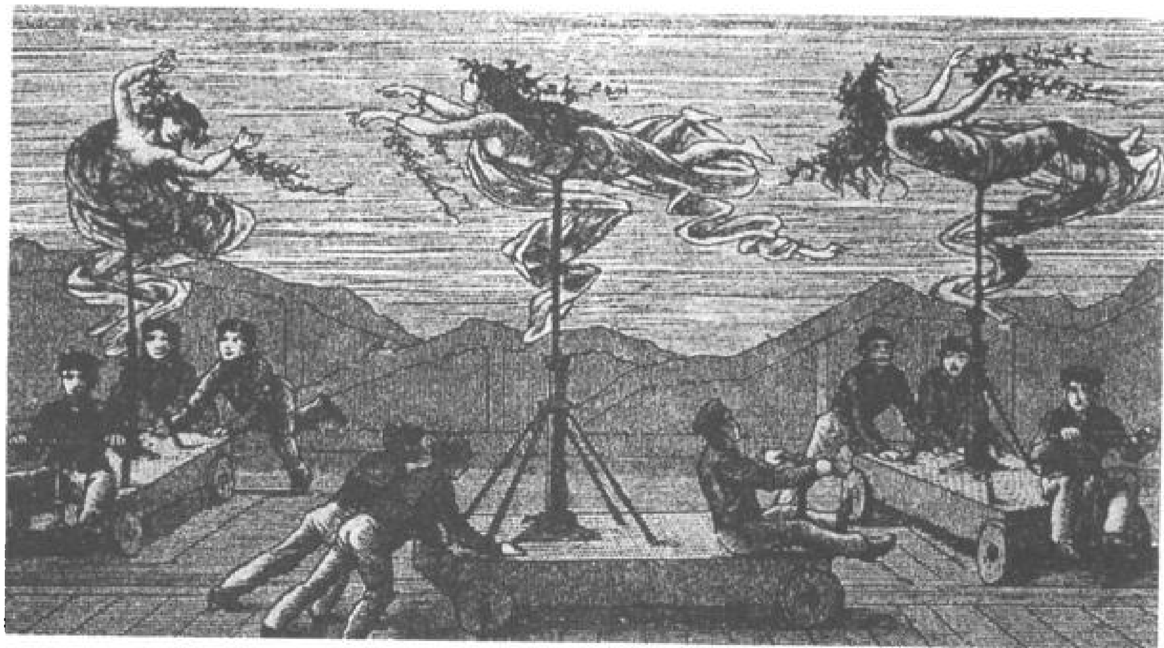
年金(之后一直持续到 1859 年)这个大好消息,瓦格纳此时却因路易·拿破仑 1851 年 12 月 2 日的巴黎政变而大感沮丧。由于《尼伯龙根的指环》仍在萌芽阶段,瓦格纳仍旧狂热相信,只有社会革命才能为他的作品开创适当的生存环境,这点可由他在这段时间写给友人乌里希和基兹的信件中看出(部分后来经过柯西玛删改)。他在信中表示,只有在"最可怕、最毁灭性的革命"废墟中,才能找到真正的艺术家与听众。《莱茵的黄金》和《女武神》的剧本都在 1852 年 5 月到 11 月间完成。由于这两部歌剧的出现,瓦格纳不得不将《少年齐格弗里德》和《齐格弗里德之死》略做修改(它们的剧名直到 1863 年才改为《齐格弗里德》与《众神的黄昏》),其中又以结尾的改变最具意义,与荣耀统治相反的是,主神佛坦(Wotan)和众神都遭到毁灭,英灵殿(Valhalla)也在烈焰中崩落。剧本在 12 月



苏黎世的波欧拉克饭店

修改完成，1853 年 2 月，在苏黎世的波欧拉克饭店中(Hotel Baur au Lac)，瓦格纳花了四个晚上，面对一群欣喜若狂的听众，将全本的《尼伯龙根的指环》诗篇朗读完毕。

在苏黎世，瓦格纳经由介绍认识了许多有钱有势，而且愿意提供帮助和经济支援的人，其中最慷慨的当属奥托·韦森东克(Otto Wesendonck)，一位瓦格纳在 1852 年 2 月结识的富有的丝绸商。韦森东克曾经不止一次慷慨地解决瓦格纳的债务困境；除此之外，瓦格纳更在他的年轻妻子玛蒂尔德(Mathilde)身上，找到带给他鼓励、灵感与爱的完美缪斯女神的形象，并很快就沉醉在玛蒂尔德的音容笑貌之中。由他们这段广为人知的恋情，瓦格纳



《莱茵的黄金》在拜罗伊特演出，剧中的莱茵女儿是由四轮推车在幕后推动



莉莉·勒曼(Lilli Lehmann)在1876年拜罗伊特音乐节,演出《莱茵的黄金》中的莱茵女儿沃格林德(Woglinde)



弗朗茨·贝兹在1876年拜罗伊特音乐节,演出《齐格弗里德》中的漫游者

创作出对爱情至高不朽的颂歌《特里斯坦与伊索尔德》。同年，瓦格纳还结识了弗朗索瓦与伊丽莎·维勒夫妇(Francois and Eliza Wille)，他们位于玛丽亚费尔德(Mariafeld)的迷人宅第，也成为瓦格纳躲避财务与婚姻问题的避难所。

到了1853年,瓦格纳已经完成《尼伯龙根的指环》的诗文部分，急于开始作曲。不过有一项事实却让他面临的困难愈益严重：除了终曲和第一幕之外，他从未听过

《罗恩格林》其他部分的演出。“我一定要听一次《罗恩格林》”，他写信给李斯特：“除非能听一次，否则我不愿，也不能再度作曲！”因此，在韦森东克的帮助下，瓦格纳筹办了三场特别的音乐会，演出《黎恩济》、《漂泊的荷兰人》、《唐豪舍》和《罗恩格林》的部分内容，其中最后一场就在1853年5月22日——他的40岁生日当天演出。这几场音乐会实际上就等于是第一个“瓦格纳音乐节”(Wagner Festival)。演出极为成功，瓦格纳向李斯特坦承：“我想将这整个音乐会呈献在某位美丽女士的脚下。”

就指挥才能而论，瓦格纳在苏黎世享有相当高的声望，尤其以他对贝多芬交响曲和莫扎特歌剧所作的生动诠释最为著称。然而，他持续高涨的指挥家和作曲家声誉，却未能带给他殷切期盼的收入，他的债务不断增加(到了1854年9月，他估计已高达1万法郎)，而除了越来越无力偿还的债务之外，瓦格纳还要与他的不幸婚姻搏斗。一如往常，米娜对他的艺术目标甚少同情，而且她日渐恶化的心脏病，也让她变得比以前更暴躁易怒，更令人难以忍受。

在命运不断地压迫下，瓦格纳觉得自己需要有某种创意空间，才能展开创作《尼伯龙根的指环》的艰巨任务。于是在1853年8月，他离家前往意大利，希望能在新鲜、不受干扰的环境中找到灵感。旅经都灵(Turin)与热那亚(Genoa)之后，瓦格纳住进滨海小城拉史佩西亚(La Spezia)的一家旅店。在当地9月5日的黄昏，就在他半睡半醒躺在沙发上时，他宣称自己感觉到了《莱茵的黄金》

的音乐幻象：

我突然有一种沉入激流中的感觉。波涛很快就转变成类似降E大调的和弦乐声，破碎的和弦不断涌来，它们变成起伏越来越大的旋律性装饰音，不过降E大调的纯正和弦却一直没有改变，似乎要借由这种坚持，为我沉浸其中的事物注入无穷的意义。由于有那种波浪深深将我淹没的感觉，我遽然由半睡半醒中惊起，立刻认出适才来访的就是《莱茵的黄金》的管弦乐序曲，我已经酝酿许久，却一直未能确实找出……。

不论这是否又是瓦格纳自编自导，用来赋予过去事件神秘意义的可疑宣言之一，这可能永远都难以澄清。不过，瓦格纳显然是将拉史佩西亚视为事业的分水岭。11月1日他一回到苏黎世，就立刻开始创作序曲的音乐，从降E大调的基本三和弦开始，配上连续不断的持续音。他曾告诉李斯特，这段音乐“代表世界的开始”。《莱茵的黄金》乐稿只花了九个星期就编写完成，总谱则在1854年9月26日完成，这时第二部《尼伯龙根的指环》系列歌剧《女武神》也已开始进行创作了。



海因利希·福格尔(Heinrich Vogl)演出《莱茵的黄金》中的火神洛格(Loge)

8

特里斯坦与伊索尔德



叔　本　华

1854年秋，瓦格纳的一位老革命战友乔治·赫尔维格(Georg Herwegh)，介绍他阅读阿瑟·叔本华(Arthur Schopenhauer)的作品《作为意志和表象的世界》(Die Welt als Wille und Vorstellung)，这是一本对瓦格纳的未来创作发展影响相当深远的书。瓦格纳在隔年重复读了四遍，而且终其一生都是叔本华热切的仰慕者，虽然他们两人一直未曾碰面。瓦格纳对叔本华哲学总是百谈不厌，而且还不断向朋友推荐这本书，他甚至试图在苏黎世大学开设叔本华哲学讲座。不过这时叔本华年事已高，习性也都已定型；在音乐品味方面，他对莫扎特与罗

西尼忠心不二，瓦格纳的仰慕并未获得回应。1854年圣诞节，瓦格纳送了叔本华一份他特别负责印制的《尼伯龙根的指环》诗集（总共印了50份），结果叔本华却在空白部分随手写下一些不表恭维的眉批，语带尖酸地告诉维勒："这个人是诗人，而非音乐家。"



英国维多利亚女王与阿尔伯特亲王

瓦格纳同时受叔本华的美学和悲观的生命哲学所影响，此外，《尼伯龙根的指环》剧本（早在他阅读《作为意志和表象的世界》之前就已写成）处处体现叔本华思想这一事实，也证明这两个人的心智存在着惊人的共通性。叔本华视这个世界为意志的反映，而他所谓的意志常常是意味着万物的精髓或内在本质（而非指这个字的一般意义，即"个人的决断力"）。感知力有限的人，除了将"意志"化为实质的"表象"之外，对这个"终极的事实"完全一无所知。因此，这个世界以及其中所有个体都是"彻头彻尾仰赖意志"，而人类企图将世界的表象——标上意义，同时又否认万物本为一体的种种尝试，即真正悲剧性世界观的根本所在。叔本华的美学与他对生命的悲观刚好相辅相成，后者的结论是，在不断奋斗和无法避免



米娜·瓦格纳

的折磨的压力下，悲惨的个人终会弃绝生存欲望（“意志就此自行抹消”），并且放弃自己的生命——这也是瓦格纳早在《漂泊的荷兰人》中就已呈现，而且在《尼伯龙根的指环》、《特里斯坦与伊索尔德》和《帕西发尔》中都一再重复展现的意念。

如果叔本华的悲剧性自暴自弃理论，早为瓦格纳所熟知，一如我们在荷兰人和佛坦身上所看到的诗意表现，那么瓦格纳确信音乐的潜力要远高于其他艺术形式，应该就是受到他在《作为意志和表象的世界》中，断然认为音乐本身就足以表明“意志”（即表达万物的精髓或“绝对”特质，如爱的喜悦和悲伤）的影响。瓦格纳在为《特里斯坦与伊索尔德》和《众神的黄昏》谱曲时，通过管弦乐，使音乐在表达剧中人所感受到的感情和情绪方面所扮演的角色，已经被提升到一个更高、更重要的地位。不过，瓦格纳有一点确实和叔本华的教诲有所出入，他相信通过爱可以解脱或拯救的可能性。即使表象的世界终告消失，爱仍会继续存在，会成为一股转变的力量。

就在第一次读过叔本华的作品之后，和玛蒂尔德·



费迪南·利克(Ferdinand Leeke)所画的《女武神》一景

韦森东克之间的感情越陷越深的瓦格纳，开始有了写作《特里斯坦与伊索尔德》的念头。在一封1854年12月16日写给李斯特的信中，瓦格纳说他“这一生从未享受过真正幸福的爱情”，说他想要“为这个最可爱的梦想，树立一座纪念碑”。至于作品中理想化的歌剧爱情，有多大成分是他与玛蒂德尔·韦森东克恋情（可能是柏拉图式的）的戏剧化翻版，则很难遽下断言。瓦格纳后来宣称《特里斯坦与伊索尔德》的内容，“脱离经验与事实”；虽然我们可以公允地说，此剧背后的推动力，是由他的新恋情和叔本华的形而上学混合而成，而且是这股力量点燃在他心中酝酿许久的创作意念。然而，到了1854年底，由于瓦格纳潜心谱写《女武神》最后一幕的曲稿，对《特里斯坦与伊索尔德》的写作热情只好先搁在一旁。他最后是拖到1857年8月，在暂停《尼伯龙根的指环》作曲之后，才开始写《特里斯坦与伊索尔德》的文稿。他之所以决定中断《尼伯龙根的指环》进度，可能是因为财务上的考虑，以及他的缪斯女神殷勤敦促的结果。

1855年1月，瓦格纳接受老英国爱乐协会（Old Philharmonic Society）的邀请，前往伦敦指挥八场演奏会，报酬为200英镑。虽然一如他对李斯特坦承，前程让他满心郁闷，但是他也了解，成功的伦敦演出绝对有助于提高自己在欧洲的声誉，而且他也很高兴能够再度与一支训练良好的管弦乐团合作。不过他旅居英国四个月的结果，却远比他预料的还糟。到处雾气沉沉，令人沮丧，演奏会的曲目又只是随意凑合，而且每一场演出只允许预

先排练一次，听众完全缺乏鉴赏力，乐评家却又穷凶极恶,通篇恶评。由于居留期间健康一直欠佳,他总是在邻近摄政公园的住处度过令人沮丧的早晨,试着谱写《女武神》前两幕的总谱。下午则埋首苦读但丁的作品《地狱篇》，在伦敦灰暗的气氛中，地狱似乎真实得可怕。在一封写给李斯特的信中,他将自己的生活状态比拟为“地狱中的受诅咒者”。

瓦格纳的伦敦之旅确实也出现过几次精彩的高潮。维多利亚女王与夫婿阿尔伯特亲王曾经出席他的第七场演奏会(6 月 11 日),他们要求以《唐豪舍》序曲做为安可曲,中场休息时还在包厢接见瓦格纳,就有关歌剧的话题热烈交谈。瓦格纳也和柏辽兹再度相逢，后者正在伦敦指挥新爱乐管弦乐团。这位老作曲家显而易见的厌世心态令瓦格纳颇为伤感，然而，即使他对柏辽兹的音乐好恶参半，两人在法国都曾受尽冷落，对当代乐坛都怀有相同的嫌恶感。他和迈耶贝尔纯属偶然的相遇，气氛就没有那么好，两人当场面无表情地擦肩而过，一言不发，让旁观者都吓了一跳。在伦敦经常和瓦格纳做伴的是一位名叫费迪南·



玛蒂尔德·韦森东克与其子

普瑞格(Ferdinand Praeger)的德国音乐教师,他在瓦格纳死后写了一本名为《我所认识的瓦格纳》一书,后来证明全是一派胡言,出版商只好全数回收。通过普瑞格,瓦格纳结识了李斯特的一位年轻门生卡尔·克林渥兹(Karl Klindworth)。他后来领养的温妮弗莉·威廉斯(Winifred Williams),是瓦格纳的儿子齐格弗里德(柯西玛所生)未来的妻子。

除了结识几位益友之外,瓦格纳的伦敦之行不论在创作或财务上都毫无建树。伦敦居大不易,他在1855年离开时总共只存下1000法郎,而且这是"我这一生赚来的最为不易的钱财"。伦敦经验让他更进一步坚信自己和欧洲艺术活动格格不入,同时在内心也一再咒骂误导他的判断力的成功幻影。对奋斗感到厌倦之余,"怀着希望永远不会再体验的苦涩心情",他回到了苏黎世。

令人精疲力竭的《女武神》编谱工作终于在1856年3月完成,此时瓦格纳的健康、婚姻和财务状况都已严重恶化:丹毒无情肆虐,他与米娜的关系无可救药,而他对奥托·韦森东克的金钱依赖,又因为对韦森东克妻子玛蒂尔德用情日深而变得错综复杂。随着苏黎世问题越堆越多,瓦格纳的思绪再度转向德国,他希望《尼伯龙根的指环》最后能在国内上演。然而,萨克森的新王约翰却没有忘怀瓦格纳在1848年暴动中所扮演的角色。虽然他在1862年对瓦格纳全面赦免,但是在1856年,瓦格纳仍是在有关当局监控之下的"不受欢迎的人物"。瓦格纳真心相信德累斯顿宫廷对他所谓的革命活动根本是反应过

度，他辩称那纯粹只是出于艺术目的，完全不含任何针对国王的犯罪意图。不过，流亡七年之后，他觉得应该是低头向约翰王请罪的时候了，于是就在1856年5月写了一封信，首度承认自己犯了“为了政治抛弃艺术”的过错，同时保证绝不会再涉足这类活动。国王将这封信交给司法部处理，到了8月，瓦格纳收到通知，他的请求被直截了当地拒绝了。

就在上书萨克森王的当天，瓦格纳写了一篇有关佛教传奇的剧本草稿《胜利者》(Die Sieger)。这一阵子他对印度文化颇感兴趣，同时对佛教教义也感到一种本能的同情，因为它们在许多方面可以与叔本华哲学互通。以断念与解脱为主题的《胜利者》并未发展成剧，不过其中许多见解最后都在《帕西发尔》中出现。完成《女武神》这项让他身心俱疲的任务之后，瓦格纳极欲在为《齐格弗里德》作曲前恢复健康。由于不断受到丹毒发作之苦，瓦格纳于是在旁人推荐之下，前往瓦朗特(Vaillant)医生设在日内瓦附近的水疗诊所求治，那里的疗法比瓦格纳先前承受的一些“水刑”要温和许多，更令他如释重负的是，治疗结果颇具功效。

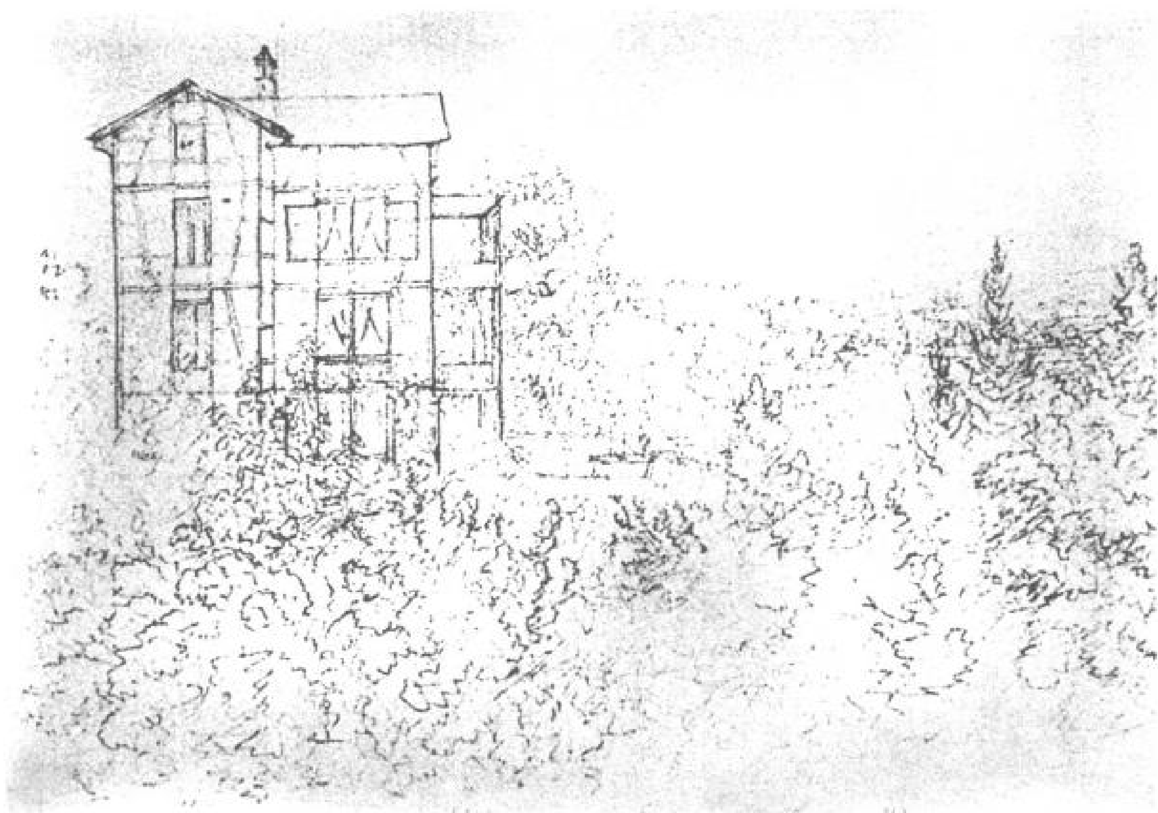
瓦格纳知道自己需要在安静平和的环境里完成《尼伯龙根的指环》，他把待在瓦朗特医生诊所的时间，都用来为自己设计一栋住宅，他希望能拿作品出版的收益来盖这栋房子。他向布赖特科普夫与哈特尔出版公司提出价码，以1万塔勒买下“我这一生最重要的作品”应该相当合理。然而，由于极端缺乏远见，这家出版商拒绝了这



苏黎世一景,图左就是韦森东克家的别墅

项提议，也因而失去大笔财富。这次拒绝对瓦格纳是一大打击，他对是否能找到完成《尼伯龙根的指环》所需的宁静（或金钱），感到心灰意冷。他写信告诉李斯特的伴侣维特根斯坦公主（Princess Wittgenstein）："长久以来我渴望能拥有的宁静工作小屋，到现在还只是一栋空中楼阁，或许它就在英灵殿隔壁。"幸运的是，奥托·韦森东克就在这一刻适时施以援手，让瓦格纳使用他的一栋小屋，位置刚好就在他为自己兴建的苏黎世郊区别墅隔壁，瓦格纳可以在那里继续他的工作，完全不受外界干扰。瓦格纳于是在翌年春天搬进这栋小屋，并取名为"阿须尔"（Asyl：庇护所）。

韦森东克的慷慨之举让瓦格纳重新乐观起来，1856



G. 梅耶所画"阿须尔"铅笔画

年 9 月，虽然《特里斯坦与伊索尔德》的音乐仍在他心中萦绕不去，瓦格纳还是开始了编写《齐格弗里德》的乐稿。即使他的工作一度受到李斯特和维特根斯坦公主的长期来访而被打断（他们有办法将平时稳重正经的苏黎世社交生活变得和巴黎一样灿烂夺目），瓦格纳还是在 1857 年 3 月完成《齐格弗里德》的第一幕总谱。4 月 28 日，他和米娜迁入"阿须尔"，这栋屋子很快就对他产生良好影响。在《我的一生》中，瓦格纳宣称，在某个风和日丽的日子，他刚好在阿须尔小屋的游廊上小坐片刻，心中突然想起这一天刚好是耶稣受难日，并立刻就联想到艾森巴赫的《帕西发尔》。自从在马林温泉拜读过之后，他就



奥托·韦森东克

再也没有想过这首诗。但是现在他宣称,在受难日深远的含意冲击下,迅速写出一篇全新的三幕剧文稿。可惜的是,这些听来虽然极富诗意,却显然又是瓦格纳的宣传手法之一,因为那年的耶稣受难日在4月10日,远在瓦格纳搬入阿须尔小屋之前。后来他也曾对柯西玛坦承(根据她1879年4月的日记所载),《我的一生》中的记载,只是"身处大自然中的愉快心情",让他想到"耶稣受难日应该就是这个样子"的结果而已。

此时瓦格纳仍一直继续着《尼伯龙根的指环》的工作,断断续续,经过九年之久,这套歌剧离完成之日依然遥遥无期。眼见财务问题越来越迫切,他幡然醒悟,如果自己不想被世人遗忘并宣告破产,就必须写出一部能够立即搬上传统舞台演出的作品。最后,他再一次试图引起布赖特科普夫与哈特尔出版社对《尼伯龙根的指环》的兴趣。第二度遭到拒绝之后,他心不甘情不愿地决定要放弃完成尼伯龙根一剧的"固执行为",并将注意力转移到《特里斯坦与伊索尔德》的写作上。1857年6月28日,他写信给李斯特:"我已将年轻的齐格弗里德引入美丽的孤绝森林,在那里,我将他留在一

株菩提树下，然后含着发自内心深处的泪水向他挥手道别。”事实上，瓦格纳直到当年7月底都还在编写《齐格弗里德》的第二幕乐谱，然后才将第三幕搁置一旁。从这时到1869年3月再度提笔，中间整整隔了12年。

除了金钱上的需要之外，瓦格纳在1857年之所以会放弃《尼伯龙根的指环》，或许也牵涉到其他艺术方面的考虑。显然，在出版商让他大失所望之后，他所面临的巨大任务必然会更加艰巨，而且这些作品眼前根本不可能有机会上演。他害怕《尼伯龙根的指环》已经让自己踏入“不适舞台且无法演唱”的可怕境界，而他需要的却是“一部可以掌控、完全可行的歌剧”；换言之，必须是一部适合地方剧院演出，而且能让他与音乐大众重新建立关系的作品（事实的真相是，《特里斯坦与伊索尔德》花了两年才写完，而且由于作品本身难度太大，过了六年才搬上舞台）。同时瓦格纳也可能真的感觉到，就《尼伯龙根的指环》而言，自己已经面临写作瓶颈。事实看来，要不是瓦格纳先编写了《特里斯坦与伊索尔德》与《纽伦堡名歌手》，《众神的黄昏》显然根本不会以现在的形式存在。

《特里斯坦与伊索尔德》总谱的错综复杂，足以证明瓦格纳心中的顽强力量战胜了所有现实考虑——不论这些促使他含泪将齐格弗里德抛在孤独的森林中的现实问题有多迫切。早在1854年，他就对李斯特提过要编写《特里斯坦与伊索尔德》的念头，而且有证据显示，有些剧中音乐早在剧本完成前就已经存在。1856年底，瓦格纳曾告诉玛丽·维特根斯坦公主，在为《齐格弗里德》作曲的



汉斯·冯·彪罗

同时，他就已“不自觉地溜进”《特里斯坦与伊索尔德》“尚无词句的音乐之中”。同时瓦格纳还曾在这段时间赠送玛蒂尔德·韦森东克一篇乐稿，其中也包括出自《特里斯坦与伊索尔德》序曲的上升音阶四个半音音符在内，而这首序曲又是这部歌剧的中心构想所在。随着这种新的音乐语言在他的心中如泉水般涌出，他需要的只是外在力

量的介入——他在金钱上的需要、他对玛蒂尔德·韦森东克的爱,以及他对叔本华的沉溺——以提供让《特里斯坦与伊索尔德》开花结果的必要动力。为了开创一种能够表达《特里斯坦与伊索尔德》那种爱的迷恋与渴望的新语言,瓦格纳创造了一种革命性的综合音响,将和声理论由古典世界一把推进现代纪元。《特里斯坦与伊索尔德》极端的半音阶运用和大胆创新的和声与管弦乐法，虽然当时大多数人视为难以理解，但无疑是现代音乐演进的一大里程碑，同时也是瓦格纳极富戏剧想像力的崇高证言。

1857年8月20日，瓦格纳在阿须尔小屋开始写作



李斯特的三位子女:柯西玛、布兰汀和丹妮尔

《特里斯坦与伊索尔德》文稿，比韦森东克夫妻搬进他们的新别墅早了两天，诗歌稿本则是在9月18日完成。完稿之后没几天，阿须尔小屋就发生了一幕极不寻常的聚会。钢琴家汉斯·冯·彪罗(Hans von Bülow)和他的19岁新娘柯西玛［李斯特与达古女伯爵(Countesse d'Agoult)的私生女］到苏黎世度蜜月，瓦格纳邀请他们到家中小住几周。彪罗目视读谱的能力(他读了《齐格弗里德》的前两幕)及钢琴技巧都令瓦格纳大为赞赏(虽然瓦格纳之后让彪罗备尝痛苦，但彪罗在未来纷扰不断的那几年中，却对瓦格纳仍然敬慕有加。1865年《特里斯坦与伊索尔德》的首演就是由他指挥演出)。有一天黄昏，瓦格纳为众人朗读《特里斯坦与伊索尔德》诗篇，在场的人包括米娜、玛蒂尔德和柯西玛——他的妻子、爱人、未来的妻子——而且她们每个人的丈夫都在身旁，这真是绝无仅有的场面，现场情绪想必一触即发：瓦格纳和玛蒂尔德不久之前才誓言相爱不渝，她对《特里斯坦与伊索尔德》最后一幕的含泪反应，必然令众人颇费猜疑。

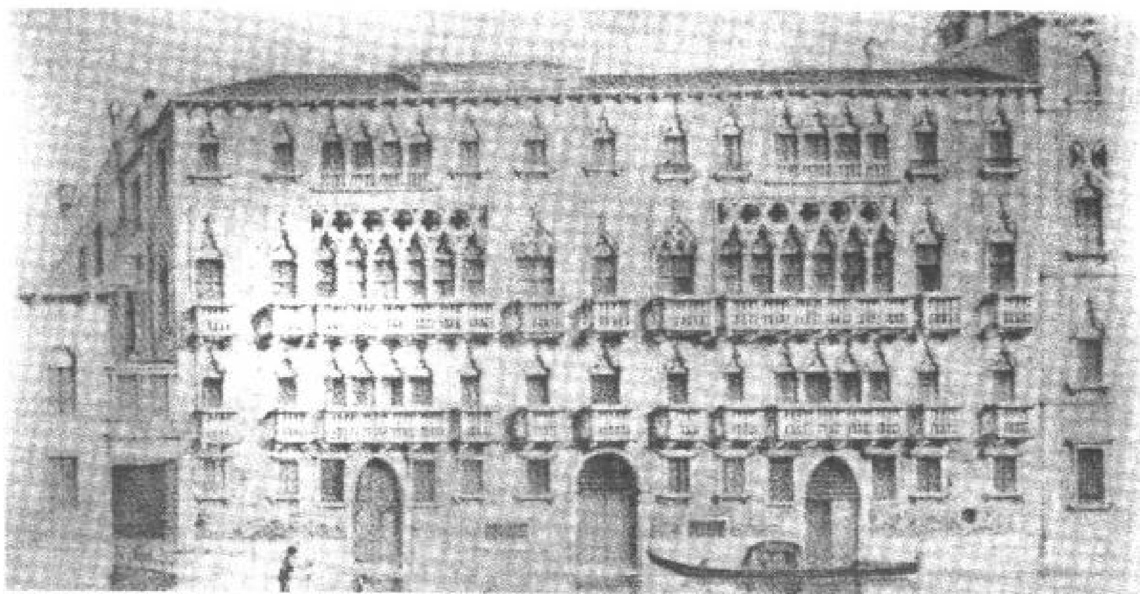
在瓦格纳为《特里斯坦与伊索尔德》第一幕谱曲期间(1857年10月1日到12月31日)，玛蒂尔德到阿须尔小屋拜访的次数也越来越频繁。从1857年11月到1858年5月之间，瓦格纳先后为玛蒂尔德的五首诗谱曲，这是他少数几次破例为别人的歌词作曲的经验之一。这些歌曲后来被称为《韦森东克之歌》(Wesendonck Lieder)，而且充满与《特里斯坦与伊索尔德》雷同的和声法。由于这对恋人的幽会全然不知要避人耳目，米娜和奥托很快就知



1859 年前后的瓦格纳

道有一段成熟的恋情正在他们眼前展开。1858 年 1 月,事情在韦森东克夫妻大吵一架后爆发出来。为了挽救危机,瓦格纳认为自己最好去巴黎待几个星期,好让大家有时间冷静下来。

等他再回到苏黎世不久,他和玛蒂尔德在某天傍晚又为了无关紧要的艺术问题吵了一架。真正的症结所在,是瓦格纳对她英俊的意大利语言老师心生醋意。第二天(1858 年 4 月 7 日),在对自己让卑劣的本能蒙蔽理智感到羞愧之余,瓦格纳写了一封信给玛蒂尔德以示和好如初,信就夹在《特里斯坦与伊索尔德》序曲的铅笔稿里。很不幸,这封信却被米娜半途拦截。米娜拿着这封信愤怒地质问丈夫,她认为这封信就是他对婚姻不忠的证据,然后她挥着这封信对着玛蒂尔德威胁说:"如果我是寻常妇女,我会拿着这封信去找你丈夫。"在这种情绪激动的情况下,瓦格纳一方面不希望危及阿须尔小屋的居住权,一方面又担心米娜的心脏病会因此恶化,于是决定暂时疏远他和玛蒂尔德的关系。事情过后不久,韦森东克夫妻就前往意大利更换环境,米娜也前往位于苏黎世附近的布雷斯腾堡疗养院(Brestenberg Sanatorium)治病。



威尼斯居斯蒂尼安尼旅馆

等到米娜在 1858 年 7 月返家时，瓦格纳已经完成《特里斯坦与伊索尔德》第二幕乐谱，全篇笼罩着一层如梦似幻的隐遁气息。随着这场现实生活剧的所有主角都回到各自的家中，战火再度引燃，两个女人都对瓦格纳恶言相向，而且都拒绝开口和对方交谈。阿须尔小屋的生活现在成了“我每天渴望从中解脱的地狱”，瓦格纳在给伊丽莎·维勒的信中这么写道。他决定尽早离开这栋房子。在宴请过最后一批宾客之后（包括过度紧张的柯西玛·冯·彪罗，当时她正对婚姻感到极端失望），瓦格纳和米娜在 1858 年 8 月 17 日最后一次走出阿须尔小屋；他们只同行到苏黎世火车站就分道扬镳，她返回德累斯顿，他则前往威尼斯。

威尼斯的“宏伟、美丽和腐朽”，与瓦格纳的忧郁心情恰好一拍即合。他在居斯蒂尼安尼旅馆（Palazzo Gius-

tiniani）租了几间略经装潢、可以俯瞰大运河的房间。现在他不再受到社会外务干扰，而且终于能拥有重拾《特里斯坦与伊索尔德》所需的平静与孤独。不幸的是，除了挥之不去的健康问题之外，瓦格纳很快发现 1848 年的革命后遗症也跟着他到了意大利。虽然威尼斯并非德意志邦联的一分子，但仍在奥地利帝国的版图之内，因此也属于维也纳的管辖区。奥地利警察总长肯彭·冯·菲坦斯丹（Kempen von Fichtenstamm）立刻通知外交部，有一位不受欢迎的政治流亡者居留在奥地利境内。不过，虽然萨克森政府极力抗议，外交部仍只下令要求警方严密监视瓦格纳的行踪。呈给维也纳方面的定期报告，是由一位名叫安吉罗·克瑞斯比（Angelo Crespi）的当地警官负责撰写，他安抚当局的手法颇为高明，因此瓦格纳才得以缓了一口气，开始谱写《特里斯坦与伊索尔德》。

作曲期间，威尼斯的独特魅力对瓦格纳的想像力投下一层诱惑。从他所住的公寓，可以听到窗下运河生气蓬勃的喧闹声。到了夜晚，只有在船划过窗下时，那一片静谧才会被船夫的哀伤歌声所打破，那是像这座城市本身一样久远、一样不知始终的歌声。他在 1859 年 3 月 18 日完成《特里斯坦与伊索尔德》第二幕总谱，同时立刻发觉这是“我的艺术空前的高峰”。由于奥地利军队与意大利民族主义者之间的对峙越演越烈，瓦格纳于是在 3 月 24 日离开威尼斯，前往琉森（Lucerne）。他在瑞士宫饭店（Hotel Schweizerhof）租了一个可以眺望湖景的房间，1859 年 8 月 6 日，他当着年轻作曲家费利克斯·德赖希

克(Felix Draeseke)的面，写下了《特里斯坦与伊索尔德》最后一幕的最后几个小节。

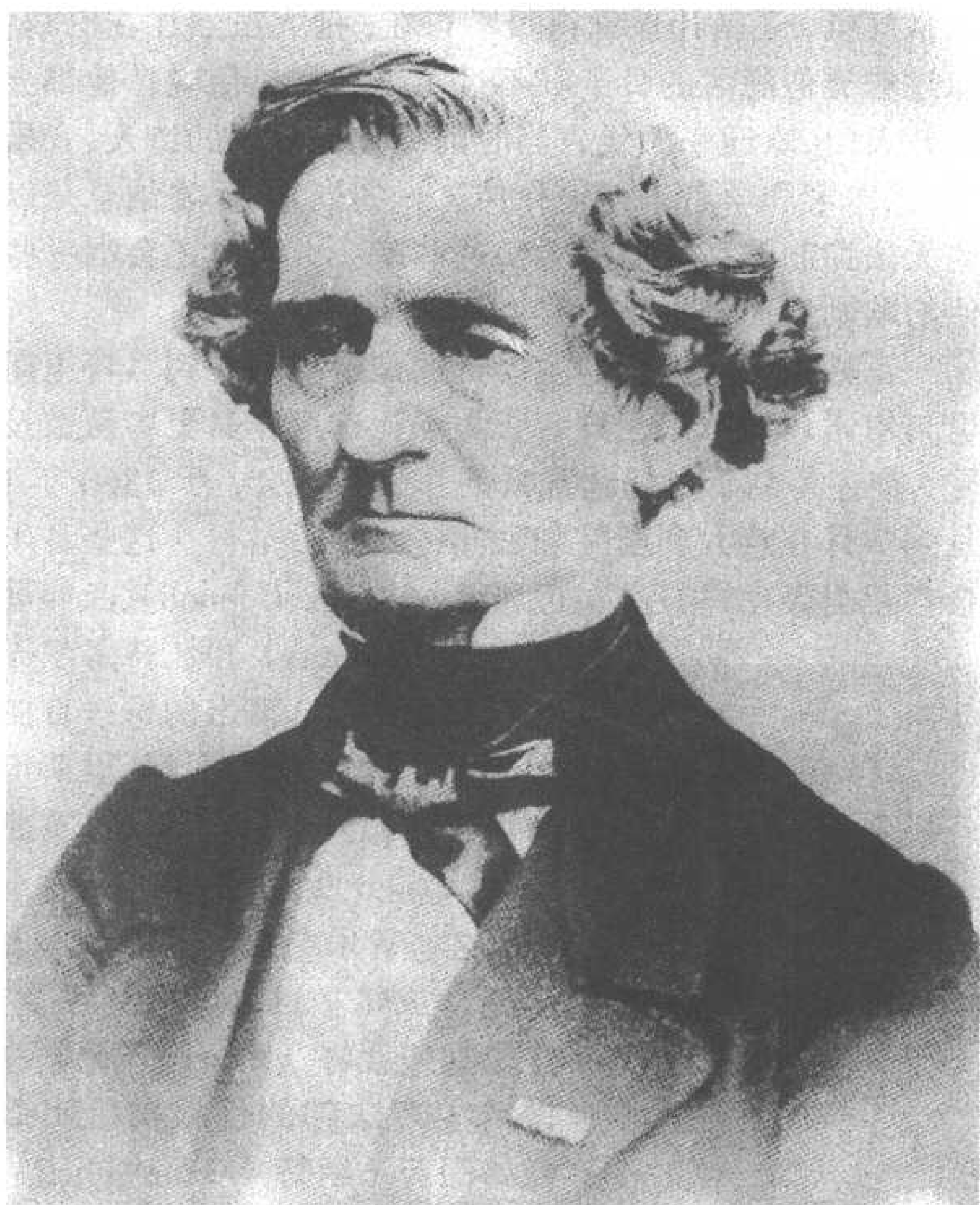
历经两年痛苦挣扎之后，《特里斯坦与伊索尔德》现在已经万事俱备，瓦格纳再也等不及要看到他的新作上演。德国和奥地利都不可能，伦敦的痛苦记忆又还过于鲜明，于是，他只好不顾自己的理智判断，决定二度向巴黎进军。在前往巴黎的路上，瓦格纳顺路到苏黎世拜访了韦森东克夫妇。虽然发生过这么多事，他们之间的关系仍然相当亲密(虽然他由威尼斯寄给她的信，玛蒂尔德连拆都没拆就原封退还)。在需钱似渴的情况下，瓦格纳和奥托达成一项协议：由他买下四部《尼伯龙根的指环》歌剧的版权，每部价钱为6000法郎，只有公开演出的收入才归瓦格纳所有。签好协议后，瓦格纳就在1859年9月，带着第一期款项抵达巴黎，在牛顿街(Rue Newton)找了一间小房子住下。不久米娜也来与他相聚，不过他们的医师普西雷利(Pusinelli)特别交代她不要恢复性生活，以免影响健康，这点瓦格纳当然乐于从命。

自从他上次于1850年造访巴黎以来，这里的瓦格纳乐迷人数一直在稳定增长，这大部分要归功于一小群瓦格纳信徒的努力，而他们现在又更进一步帮助他打入更具影响力的艺术圈子。这些追随者中，又以退休海军军医奥古斯特·德·加斯帕里尼(Auguste de Gasperini)为首。他与46岁的瓦格纳在巴黎相识之后，就深深被“瓦格纳严肃、烙印着钢铁意志的性格”所吸引。瓦格纳这时大致上还是个粗鲁不文的萨克森乡下佬，时髦巴黎社会的

优雅气氛，还是让他觉得很不自在，他人虽然住在巴黎，却过着类似隐居的日子。不过每个星期三傍晚，他都会敞开大门，欢迎一群代表当时前卫知识分子的诗人、音乐家、艺术家和学者来与他作伴。一如往常，瓦格纳总是以他无法抑制的狂放精力主宰这些晚会，同时还会唱一些他的歌剧选曲来娱乐佳宾。

瓦格纳留在巴黎的主要目的是希望能看到《特里斯坦与伊索尔德》搬上舞台，为了让这部作品更容易被接受，他还筹划了三场精选系列作品音乐会，于 1860 年 1 月到 2 月在意大利剧院（Théâtre Italien）举行。这些音乐会都相当轰动，柏辽兹、迈耶贝尔、古诺（Gounod）、尚弗勒利（Champfleury）和波特莱尔等名流都出席了，演出的每一首曲子都大受赞赏。除了《特里斯坦与伊索尔德》序曲之外，这首曲子让大部分听众都感到困惑不已。这些音乐会总共亏损 1.1 万法郎，虽然幸运之神一度降临，让他很快就将《莱茵的黄金》总谱以 1 万法郎的价钱卖给出版商弗朗茨·绍特（Franz Schott），可他还是无力还清欠债。了解这一点之后，瓦格纳只好被迫放弃《特里斯坦与伊索尔德》的演出计划。山穷水尽之余，瓦格纳只


宝琳娜·梅特涅公主



柏　辽　兹

好要求韦森东克把已经付清的歌剧版权费用，视为《尼伯龙根的指环》尚未写好的最后一部分预付款。由于韦森



1860 年的瓦格纳

东克善良天性使然,答应了这项奇特的权宜之计。

在将《特里斯坦与伊索尔德》束之高阁之后,瓦格纳

看出他最可能实现的希望，是在歌剧院演出《唐豪舍》一剧。现在他在宫廷里也有一些位高权重的朋友，他们抓住每一个机会设法推荐这出歌剧，终于在1860年3月11日当天，法王拿破仑三世下令演出《唐豪舍》。说服拿破仑下令的最大功臣是宝琳娜·梅特涅公主，她是奥地利驻法大使的夫人，她的许多习性，以及被赋予的政治任务——促成法、奥之间的和解，都让她不受宫廷的某些圈子欢迎。既然现在《唐豪舍》将由皇帝下令演出，而且奥地利、普鲁士甚至萨克森大使馆都表示赞同，问题就落到萨克森的约翰王身上。他终于必须对这位误入歧途的作曲家颁发赦令。1860年7月，约翰王勉强赐给瓦格纳有条件的赦免，允许瓦格纳进入德国的任何地区——除了萨克森之外。怀着悲喜交集的复杂情绪，瓦格纳在当年8月12日，首次再度踏上远离11年的国土。

在德国境内略作停留之后，瓦格纳再度返回巴黎处理9月24日在歌剧院展开的《唐豪舍》排练事宜。歌剧院有一条规定，要求所有外国歌剧都必须以法文演出。为了符合这项要求，同时也为了使他的作品更易为人所了解，瓦格纳将《漂泊的荷兰人》、《唐豪舍》、《罗恩格林》和《特里斯坦与伊索尔德》等剧的译本结集出版，前面还附上自己的长篇序文《未来的音乐》。不过他还是断然拒绝经营部门的要求，没有入乡随俗地在第二幕插入一场芭蕾舞，这是歌剧院为了讨好那些老是迟到的“赛马俱乐部”贵族成员所设的老规矩。由于他一直认为《唐豪舍》的开幕景是整出歌剧的弱点所在，所以他自愿折衷一下，

将维纳斯堡(Venusberg)乐段加以改写,同时还加了一长段狂热的舞蹈。这些 1861 年 1 月完成的内容修改,加上总谱的其他细节变动,就成了“巴黎”版的《唐豪舍》。

在整整做了 164 场排练,在瓦格纳每排练一次就对指挥皮埃尔—路易·迪特希(Pierre-Louis Dietsch)及首席歌者阿尔伯特·尼曼(Albert Niemann)更趋失望之后,《唐豪舍》终于在 1861 年 3 月 13 日开演,之后又在 3 月 18 日和 24 日再度演出。然而,一小撮观众的骇人行为却成功地毁了这三场晚会,留下剧场史上最大的丑闻。被波特莱尔斥为“一小撮流氓”的年轻“赛马俱乐部”成员,预先就决定要搞砸这次演出,以表示他们对梅特涅公主和亲奥地利宫廷分子的抗议。他们不断嘲弄,发出嘘声,并且大吹狗笛,使得每场演出都变成一场闹剧。第三晚表演结束之后,整个演出计划就在瓦格纳的要求下宣告取消。瓦格纳本人还能勉强以哲学眼光来看待这一切,他了解自己在巴黎还是结识了许多有影响力的知交。不过他过去一年半的努力却没有得到任何金钱回报,反而更加负债累累。他很快就离开巴黎前往卡尔斯鲁厄(Karlsruhe),希望能让《特里斯坦与伊索尔德》在当地上演——这种为了寻求艺术认同和财务上稳定所受的奔波之苦,在往后的三年中还会一再发生。

由于巴登大公有意让《特里斯坦与伊索尔德》在卡尔斯鲁厄首演,于是瓦格纳就在 1861 年 4 月赶往维也纳寻找合适的独唱人选。就在那里,他在 1861 年 5 月 11 日第一次听到《罗恩格林》的演出,地点就在维也纳宫廷歌剧

THEATRE IMPERIAL DE L'OPERA

Les bureaux seront ouverts à 7 heures 1/4. On commencera à 7 heures 3/4.

37. Aujourd'hui LUNDI 18 Mars 1861.

DÉBUTS DE M. NIEMANN

DEUXIEME REPRÉSENTATION

TANNHAUSER

Opéra en TROIS actes et QUATRE tableaux.

De M. RICHARD WAGNER.

Divertissement de M. PETIPA.— Décors de MM. CAMBON, THIERRY, DESPLECHIN, NOLAU et RUBE.

Vénus, Mme TEDESCO.

Elisabeth, Mlle MARIE SAX.

Tannhauser, M. NIEMANN.

Wolfram, M. MORELLI.

Hermann, M. CAZAUX.

Biterolf, M. COULON.

MM. AIMÈS, KOENIG, FRÉRET, Mlle REBOUX.

Mlles CHRISTIAN, GRANIER, VOGLER, ROUAUD.

DANSE:

Mlles ROUSSEAU, TROISVALLETS, STOIKOFF, ALINE.

MM. LEFÈVRE, MILLOT.

Le Bureau de location, rue Drouot, au coin de la rue Rossini, est ouvert de 10 h. à 6 h.

1861 年《唐豪舍》第二度在巴黎演出的公告

院，同时他也决定演唱这部歌剧的男高音阿洛伊斯·安德(Aloys Ander),就是他所要寻找的特里斯坦人选。然而歌剧院却不愿放人，相反，他们建议就在维也纳演出《特里斯坦与伊索尔德》。鉴于这里现有的优良设施，这项提议似乎要比卡尔斯鲁厄更令瓦格纳动心。不过一切计划都不得不暂缓，因为安德伤了声带，之后好几个月都不能上场演唱[这个不幸事件又被瓦格纳的敌人，主要是乐评家爱德华·汉斯利克（Eduard Hanslick），拿来做为这部歌剧根本无法演唱的证据]。正当瓦格纳觉得沮丧又茫然无头绪之际，却在11月接到韦森东克夫妇的邀请，要他前往威尼斯和他们相聚。他们仍然维持友善的关系，虽然这对夫妇重修旧好，更让瓦格纳确信自己再也不可能返回阿须尔小屋。据《我的一生》中的记载，有一天他们三人一起外出观赏画家提香（Titian）的《圣母升天图》(Assumption of the Virgin),深受这幅巨作感动之下，瓦格纳再次下定决定要重拾他的“伟大喜歌剧”——《纽伦堡名歌手》。这部作品在1845年完成的草稿，目前还在玛蒂尔德手中。不过，根据事实显示，他早在几个星期前就对出版商弗朗茨·绍特透露过这项意图，当然这点他在自传中一定会故意略过不提。

回到维也纳之后，瓦格纳重写《纽伦堡名歌手》文稿，同时还从绍特那里预支1万法郎。然后，他在巴黎的伏尔泰饭店（Hotel Voltaire）租了一个房间，情绪高昂地花了30天编写剧本，在1862年1月25日完成，一天也不多。为了要摆脱尘世俗务，沉浸在欢乐的《纽伦堡名歌手》音



瓦格纳在巴黎时的漫画

乐声中，瓦格纳必须再找一个能让他平静作曲的隐居处。在绍特的宅第公开发表过剧本之后，瓦格纳就迁入位于比尔布里克村(Biebrick)的一栋小屋。这个村庄就在美因兹附近的莱茵河畔。过了几个星期，米娜却出乎意料地来到这里和他相聚。他们谈到要再次同建家园，然而没多久两人却又旧态复萌。不出所料，两人又开始互起争议、互相责骂，过了“十天地狱生活”之后，米娜又回德累斯顿。不久，瓦格纳就以米娜身体不适为由，请求约翰王全面开赦，允许他进入萨克森境内。这项请求终于在1862 年 3 月 28 日获得应允。

米娜曾经明白表示绝不离婚，不过这并不能阻止瓦格纳享受女性崇拜者的陪伴。在这些较具魅力的女性崇拜者中，又以芳龄 28 岁的玛蒂尔德·麦尔（Mathilde Maier）对他最具吸引力。两人在绍特举办的宴会上相识之后，很快就结成好友，虽然这段关系并未发展成真正的恋情。另一位他在比尔布里克期间邂逅的年轻伴侣，则是女演员费德列克·梅耶（Frederike Meyer），她在



《特里斯坦与伊索尔德》第三幕管弦乐草稿



《纽伦堡名歌手》第三幕第五景

1862年夏季成为瓦格纳家中的常客。在这期间，路德维希与玛维娜·施诺尔·冯·卡洛斯费尔德夫妇（Ludwig and Malvina Schnorr von Carolsfeld，后来的首任特里斯坦与伊索尔德的饰演者），以及汉斯与柯西玛·冯·彪罗夫妇也都来探望过他。这时柯西玛似乎已经褪去前几次会面的羞怯与冷淡，而显得精神焕发，有一次她还同意瓦格纳的建议，让他用独轮推车送她回旅馆。可怜的彪罗，痛苦地察觉到自己被笼罩在瓦格纳的阴影下，却只能无助地看着他的偶像和妻子关系日趋密切。

这段时期，《纽伦堡名歌手》的进展却相当缓慢，只完成了序曲、第一幕和第三幕的一部分草稿。1862年10月，绍特拒绝瓦格纳再度预支稿费的要求，迫使瓦格纳不得不放弃《纽伦堡名歌手》的工作（这部歌剧的总谱要到

1867 年 10 月才告完成)，并且之后有一年半的时间为了生活都必须在欧洲各地到处演出。11 月 1 日，他回莱比锡布商大厦音乐厅指挥《纽伦堡名歌手》序曲首演，之后又返回德累斯顿和米娜相聚数日，这次的相聚却成为夫妻俩最后一次的见面。

稍后他又前往维也纳指挥三场《尼伯龙根的指环》和《纽伦堡名歌手》的选曲音乐会，这是他在比尔布里克时就安排好了的。除了《纽伦堡名歌手》序曲之外，第一场音乐会（12 月 26 日）的所有曲目都是第一次公开演出，而且都深受维也纳听众的喜爱，其中又以《女武神的骑行》赢得最热烈的掌声。1863 年 1 月 1 日和 11 日的两场音乐会的反应也都雷同，整个系列深获观众赞赏，乐评则一如往常反应欠佳，还有难以避免的财政赤字。

1862 年底，瓦格纳为即将公开发售的第一版《尼伯龙根的指环》诗集写了一篇序文，并在文中勾勒出能让他的歌剧在理想状况下演出的节庆歌剧院（festival theater)。这样大胆的计划最好是由德意志君王出钱资助，“但是能找到这样的君主吗?”在维也纳又让他在财务上失望而归之后，瓦格纳已经不能再坐待王室赞助者从天而降。1863 年 2 月他为另一场音乐会前往布拉格，之后又连着在圣彼得堡和莫斯科演出八场，而且这回真的有了盈余。那年 5 月，瓦格纳搬到维也纳附近的潘辛(Penzing)，住进一层楼房，并且以极快的速度花光他在俄国辛苦赚来的钱财，为他的新寓所大肆添购奢华的装饰品和家具。这一年剩下的时间都花在指挥音乐会和到

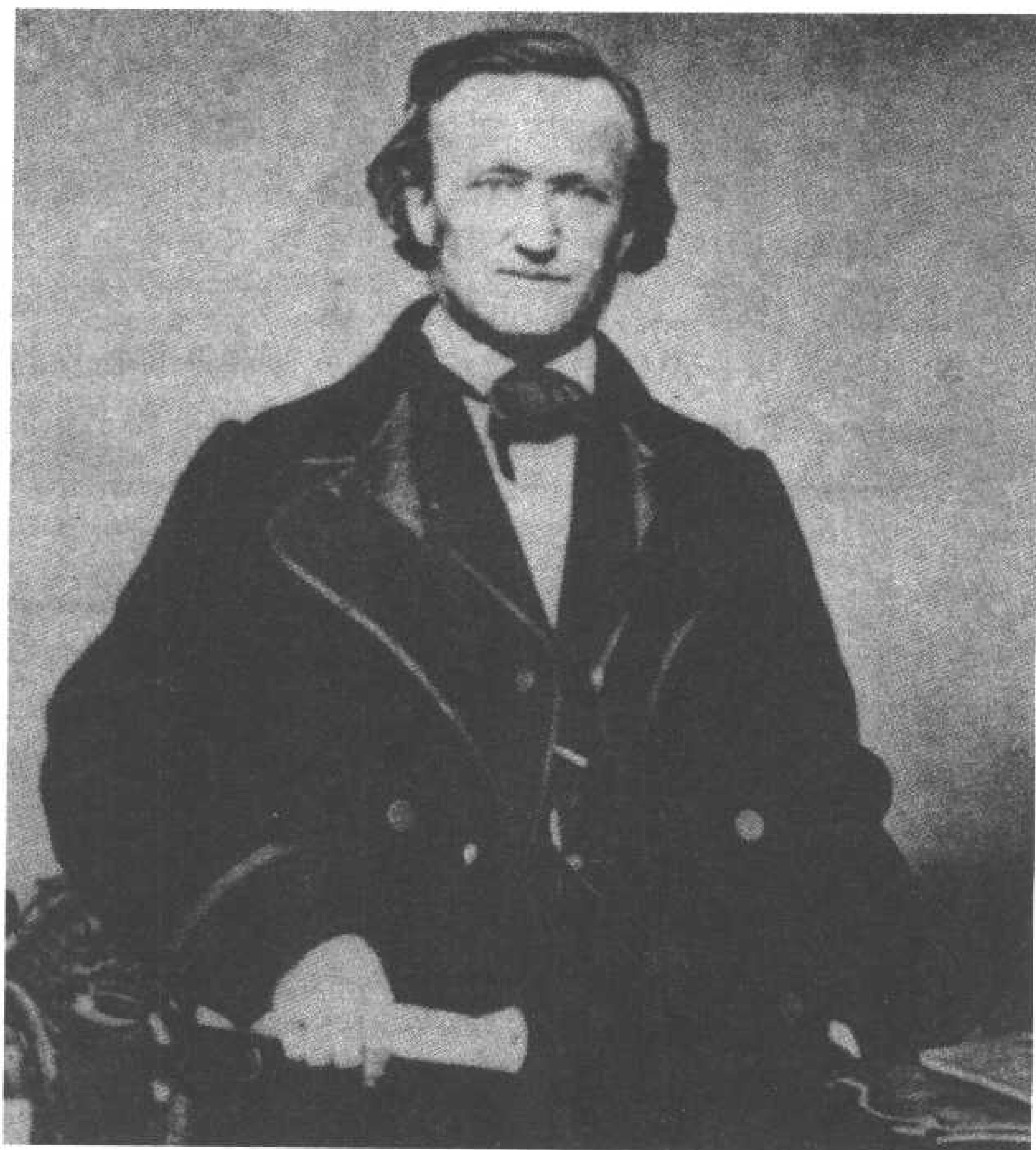
处找钱上面，最后则在完全瓦格纳风格的潘辛豪华圣诞庆典上达到最高潮。除恣意挥霍之外，他还布置了一棵巨大无比的圣诞树，然后像个散财童子似地分赠友人"价值连城的礼物"［套用他的伴随者彼得·科内利乌斯(Peter Cornelius)的说法］。

到了1864年3月，瓦格纳的财务状况已经到了山穷水尽的地步，一位学法律的朋友建议他立刻前往瑞士，免得因债务被捕。经过慕尼黑时，瓦格纳看到一家商店的橱窗里摆着18岁的国王路德维希二世的画像，那年3月10日，他刚继承父亲马克西米利安二世(Maximilian Ⅱ)，登上巴伐利亚王位。瓦格纳当下就对这个年轻人深感同情：年纪轻轻就坐上这样一个极端棘手的位子。到了苏黎世，瓦格纳向维勒夫妇求助，因为韦森东克夫妇已经拒绝再接待他。就在玛丽亚费尔德的家中，瓦格纳有一天突然整个人情绪爆发，对伊丽莎发表他蔑视这整个世界的著名演说：

我是一个特别的人，我的神经极端敏感，我一定要有美、辉煌与光亮！这个世界欠我所要的！我不能像你的大师巴赫一样过小镇风琴师的可悲日子！如果我认为值得拥有一点自己喜欢的奢华，这惊人吗？实在令我费解，我是一个可以给这个世界和千万人这么多享受的人啊！

一个月之后，他和维勒夫妇的关系也变得紧张起来，于是瓦格纳就在4月29日离开玛丽亚费尔德，前往斯图

加特(Stuttgart),希望能在那里展开《纽伦堡名歌手》的工作。他在当地会见一位名叫温德林·魏斯海默(Wendelin Weissheimer)的朋友,后者发现他的精神已经濒临自杀的边缘。他们俩决定要找一处安静的避风港,而且要在乡村地区。不过,就在预定要离开斯图加特的前一天傍晚,他接到一位慕尼黑绅士的讯息,说有要紧的事要跟他商谈。瓦格纳认为这个人大概是他穷追不舍的债主之一,坚决要等到第二天早上再跟他见面。第二天,这位陌生客自我介绍,说他是弗朗茨·冯·普菲斯特梅斯特(Franz von Pfistermeister),巴伐利亚国王的内阁秘书。他交给瓦格纳一枚戒指和一幅国王的相片,告诉他路德维希二世一直是他狂热的崇拜者,并且希望能帮他解决困难。由于国王最大的希望是想和写作《罗恩格林》的诗人兼作曲家会面,普菲斯特梅斯特(他已经跟踪瓦格纳有数星期之久)建议他们立刻前往慕尼黑。1864年5月4日,瓦格纳来到慕尼黑王宫,首度站在他的新王室赞助者面前。



1863 年左右的瓦格纳

9

路德维希


巴伐利亚国王路德维希二世

在父亲马克西米利安二世突然驾崩之后，路德维希二世在1864年3月10日登上巴伐利亚王座。这位年轻的国王当时才18岁，不论对政府该如何运作，或是如何治理这个日尔曼南部最富裕、实力最雄厚之国的重责大任，全都缺乏实际的知识。除此之外，路德维希还是个高度神经质而又浪漫得几近病态的年轻人，比起通常与君王脱不了关系的尘世浮华及各种仪仗，他宁可喜欢巴伐利亚森林和湖水的寂静，而且也尽量不让慕尼黑百姓有机会一睹他的风采。虽然他如此孤芳自赏，他的臣民对这位新王还是爱戴有加，在马克西米利安将近二十年实事求

是、毫无魅力的统治之后，路德维希的怪异行为和女性般优雅的美貌都是一种大受欢迎的改变。

路德维希的童年大都是在霍恩山天鹅堡（Hohensch-wangau）度过，那是皇室的乡间行宫。这座城堡就是路德维希后来一连串建筑妄想的原型，包括他不惜巨资建造，可以俯瞰巴伐利亚山区的新天鹅堡（Neuschwanstein）、男士基姆湖（Herrenchiemsee）、林德霍夫（Linderhof）等出人意外的城堡建筑。马克西米利安以“天鹅武士”壁画装饰霍恩山天鹅堡，这个古日尔曼传说对路德维希超乎寻常的浪漫心态有极大影响。在他离群索居的个人世界，在树林与群山间的梦想天地中，开始将天鹅视为一切浪漫幻想的理想寄托，一如用它们装饰城堡内部，它们占据了这位年轻王子的忧郁幻想空间。15 岁那年，他观看了《罗恩格林》的演出（剧中的圣杯武士就是乘着由一只天鹅所拉的小船，神奇地出现在舞台上），并且深为瓦格纳的音乐和他对罗恩格林传奇的戏剧处理方式所感动。路德维希相信，他终于找到一位和他完全一致具有浪漫想像的艺术家。日渐沉迷之余，他埋首研读瓦格纳的所有文章。当他读到最新出版的《尼伯龙根的指环》诗集序文的最后，看到瓦格纳“能找得到这样的君主吗”的感叹，在那一瞬间，他完全相信自己已经找到真正的任务与天命所在。

虽然历经各种波折，路德维希与瓦格纳之间的友谊在这位作曲家有生之年一直维系不变。他们能够在这段漫长的时期，不断克服彼此无法妥协的个人歧见，可见他



做“天鹅武士”装扮的路德维希二世

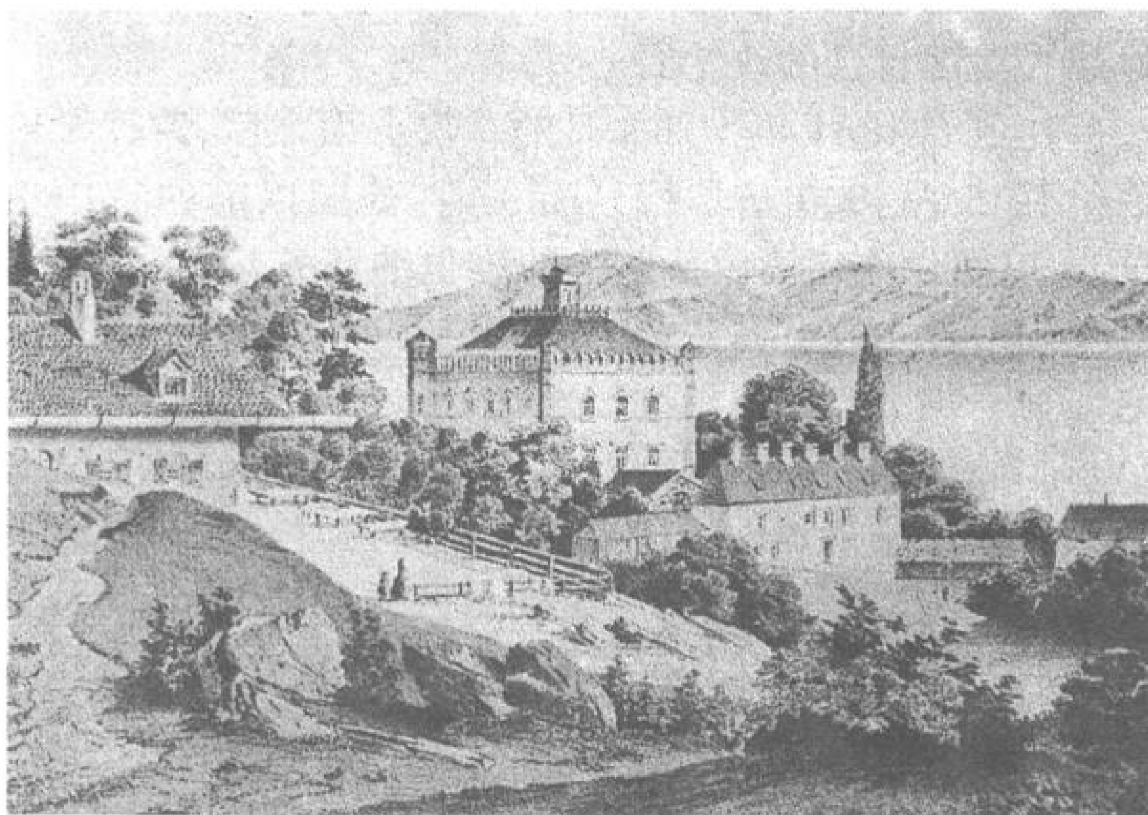
们的友谊大致上是建立在较为夸张、戏剧般的基础上，这点由两人为数庞大的来往信件内容就可明显看出。在他们首度会面后的第二天，路德维希就写了一封信给瓦格纳，里面充满了夸大的、冠冕堂皇的措辞，而这就是两人关系之所系：

我极欲让你的肩头能永远卸去尘世生活的卑微负荷。我希望你能享有自己渴望的平静，以便让你能一展有力的天才羽翼，不受拘束地遨翔在忘我的艺术纯净大气之中！你不知道，从我早期的童年开始，你就是我的唯一的欢乐泉源，是能与我的内心交谈的唯一友伴，是我最佳的顾问与导师。

相对于路德维希对瓦格纳艺术使命的公开赞同，以及他要不遗余力帮助瓦格纳完成《尼伯龙根的指环》，并将这些歌剧搬上舞台演出的承诺，瓦格纳也报以同样的忘情词句和由衷的感激。在写给朋友的信中，他形容他们最初的会面有如"一幕恋曲"，他的救主路德维希是"如此俊美与辉煌，心灵又如此伟大"，他"以初恋的所有热情"爱恋着他，愿意满足他所有的俗世需要，却不附带任何条件——"不加任命，没有职务，我只需要与他为友即可"。这种浑然忘我的书信，曾让人不禁怀疑瓦格纳与路德维希之间是否有同性恋情存在，当然并没有实质证据支持这种说法。路德维希的同性恋倾向虽早已见诸史实，瓦格纳却从未表露出这方面的倾向。而且事实上国

王也绝不会容许两人的关系受到任何情欲方面的侵扰。他对瓦格纳、对艺术的感知，一直都是极端理想化的结果。

不过，这并不是说路德维希对瓦格纳的过错就会视而不见。虽然他对瓦格纳的艺术观点始终深信不渝，在那些年中也先后数次借给瓦格纳大笔金钱，不过他偶尔还是会对瓦格纳在金钱与个人生活上的不够廉洁大表愤怒，而且也曾数度因发现瓦格纳的惊人破坏力或为人表里不一而痛心。路德维希宁愿视瓦格纳为《罗恩格林》的作曲者，或供自己做白日梦之用的神奇世界的创造者。他和瓦格纳看法一致，都认为艺术对人世有至高无上的



史塔恩堡湖畔的皇宫城堡

重要性,并且认为再创德意志文化,使未来的世纪能更进一步了解瓦格纳音乐剧的崇高荣耀，是自己和瓦格纳的共同使命。瓦格纳本身并不十分乐意接受这种必须完全依赖王室资助,才能实现自己理想的命运安排。不过,虽然他常对路德维希插手艺术事务感到苦恼，却无意要回去过刚被他抛在身后的艰苦生活,而且也很谨慎小心,从不公然与国王唱反调。同时他对这位赞助者确实怀有感恩之心,毕竟是他慷慨解囊,提供达成终身理想所需的资力。瓦格纳虽然偶尔会滥用路德维希对他的信任，但大致上来说,巴伐利亚政府与国王的顾问群,对他的一连串恶评确实失当。他们抓住每一个机会对他大肆诋毁，声称他是贪图逸乐的险恶之徒，只会利用身为国王宠信的地位去实现自己的政治野心。

在他们 1864 年 5 月 4 日的首次会面之后,路德维希赐给瓦格纳 4000 基尔德（gulden：德国以前的货币单位)，以便让他还清亟待解决的维也纳债务，之后又在 6 月又赐给他 16000 基尔德。路德维希同时还借给他一栋宅邸——位于史塔恩堡湖(Starnbergsee)畔的培勒特别墅(Villa Pellet),离这对“师生”后来每天共商大计的皇宫城堡只有很短的车程。这段令人兴奋的蜜月期大约持续了一个月左右,之后瓦格纳意识到自己的孤独无伴,以及单身生活的无聊难耐，他又开始想寻找一位女性伴侣。他要求玛蒂尔德·麦尔来此替他“管家”,她却一口拒绝,虽然瓦格纳甚至还写信向她的母亲保证，说他的动机绝对光明正大。不过他很快就将这份失望抛在脑后，因为那

年6月29日，柯西玛·冯·彪罗意外抵达培勒特别墅，身边还带着两个小女儿丹妮尔拉（Daniella）和布朗蒂妮（Blandine）。瓦格纳和柯西玛似乎在此之前并未曾互诉衷曲（虽然《我的一生》中声称，他们早在1863年11月就誓言“只属于彼此”）。就在柯西玛在史塔恩堡湖等待丈夫到来的这一个星期当中，他们公开表露对彼此的真情，而且发生进一步的关系。瓦格纳的第一个孩子伊索尔德（Isolde）就在1865年4月10日出生，刚好也是彪罗指挥《特里斯坦与伊索尔德》首次管弦乐排练的日子。

在1863年1月写给玛蒂尔德·麦尔的一封信中，瓦格纳说他需要“一个下定决定要将自己奉献给我的女人”，她“必须抛弃和我的生活与工作无关的所有人际关系”。终其一生，瓦格纳都感到和女性共同生活的必要，并且都急于与对他的性格和艺术毫不怀疑的女人形成某种关系。然而，他与杰西·罗索特、玛蒂尔德·麦尔和玛蒂尔德·韦森东克的关系虽然能满足他对女性角色的某些浪漫理想心态，但她们最后都不能提供他后来在智识（以及性爱）方面所需要的刺激。瓦格纳终于了解，一旦转移到真人身上，他在多位歌



指挥《特里斯坦与伊索尔德》的汉斯·冯·彪罗



汉斯·冯·彪罗

剧女主角身上刻画的柔顺、自我牺牲的女性特质，并不足以满足他的基本渴望。他要的是单纯的家居生活和有才智的伴侣，能够带给他实际的帮助、体谅和信心，成为他创意才华的泉源。在柯西玛身上，他终于找到了这样一位伴侣。他们的关系虽然根本称不上"平等"（瓦格纳过于跋扈，柯西玛又慑于他的威严），但在他最后 15 年的生命中，这却足以提供他在情绪和性生活方面所需要的稳定性。

虽然柯西玛对她的"大师"唯命是从，她本身却也是一位在许多方面都相当杰出的女子，这点从她在瓦格纳死后，将拜罗伊特音乐节（Bayreuth festival）经营得有条不紊就不难看出。她努力不懈地将这项活动扩大成国际性盛会，直到 1906 年才转交给她的儿子齐格弗里德经营（她于 1930 年 4 月过世，享年 92 岁）。柯西玛是李斯特与玛丽·达古女伯爵的三名私生女之一，李斯特在邂逅卡洛琳·维特根斯坦公主之前，与玛丽曾相爱达五年之久。这些孩子一直住在巴黎，并且是在公主的前任俄国女教师严格监护下长大。这位女教师让这些年幼的被监护人受到符



与彪罗成婚初期的柯西玛

合贵族血统的教育，学习科目从音乐和现代语言，到言谈举止和其他社交礼仪，样样俱全。经过这样的养成时期，柯西玛长成一位心思严肃、意志坚定的年轻女性，足以承担自己所选择的角色——一位天才的助手与保护者。

柯西玛的博学、对知识的渴求、对阅读的爱好、处世的实际能力，还有最重要的一点，她一心渴望只为瓦格纳奉献的心情，让她成为他的理想伴侣。然而，在她教养良好的巴黎人外表之下，她也会感到疑惑，怀有不安全感和种种偏见，这都影响了她较早的一项决定——与汉斯·冯·彪罗缔结良缘。由于彪罗性格懦弱，而且具有一种周期性的自卑情结，这桩婚姻从一开始就注定难以长久(后来她又不自觉地让拜罗伊特染上恶名，因为她愚蠢地鼓吹瓦格纳的种族理论，这种作法所产生的反面效果，至今还留在许多人心中)。柯西玛对瓦格纳和他的艺术使命的绝对奉献，可以从她著名的日记内容看出。她于1869年开始写日记，一直持续到瓦格纳逝世才停止。令人惊讶的是，日记的字里行间很难瞥见柯西玛自己的意见或情感，因为她是如此为瓦格纳所涵盖，以至于有时候几乎无法辨别里面写的到底是谁的看法，尤其柯西玛又总是避免发表与瓦格纳相左的艺术言论。据她自己的说法，她“只有一个愿望，就是去奉献”。她的日记往往会沦为令人尴尬的自我贬低和英雄崇拜，下面这则1878年7月的记载就是一例：柯西玛记载着，那天早晨她有幸收到的礼物是瓦格纳的几根眉毛！无论如何，事实显示，柯西玛是瓦格纳唯一曾跟她商讨过自己的歌剧的女人（虽然

次数也相当少)。藉着委婉的说服力,她能掌控事件的发展,因而对瓦格纳的生活产生了许多重大影响。

等到彪罗在 1864 年 7 月 7 日抵达史塔恩堡,乐坛最著名的“三角关系”(ménage à trois)已成事实。我们不能确定他是何时才完全了解他的妻子和瓦格纳之间的真正关系,不过很可能是他在培勒特别墅短暂停留的某个时候。彪罗一直自认配不上柯西玛,刚开始追求柯西玛的时候,他就曾在李斯特面前发誓,说他会毫不犹豫地“放她自由,只要她觉得所托非其所爱”。怀着这种心态,他应该较能平心静气地接受柯西玛要和他也同样崇拜的人共度一生的选择。像他的妻子一样,彪罗也觉得他有责任帮助瓦格纳达成他的艺术使命,并且也准备要同样保持沉默,以免消息走漏到路德维希耳中,因为他们相信国王对这桩丑闻必会大表震怒(后来事实确实如此)。

在史塔恩堡过了几星期之后,他们三人就此分手。直到彪罗一家人在 1864 年 11 月正式定居慕尼黑为止,瓦格纳没有再和柯西玛来往。路德维希 6、7 月大多因公外出,刚好给他们时间理好头绪。国王一回来,瓦格纳就献上一篇评论《论国家与宗教》,高谈君王的宪政地位,接着是一首为路德维希生日(8 月 25 日)而作的《效忠进行曲》(Huldigungsmarch)。1864 年 9 月 26 日,瓦格纳禀告国王,他决定将其他工作暂搁一旁,以便完成“我的主要工作,《尼伯龙根的指环》系列”。第二天他就重拾《齐格弗里德》,誊清第一幕的总谱,并且开始(在 12 月)谱写第二幕,这项工作于 1865 年 12 月 2 日完成。

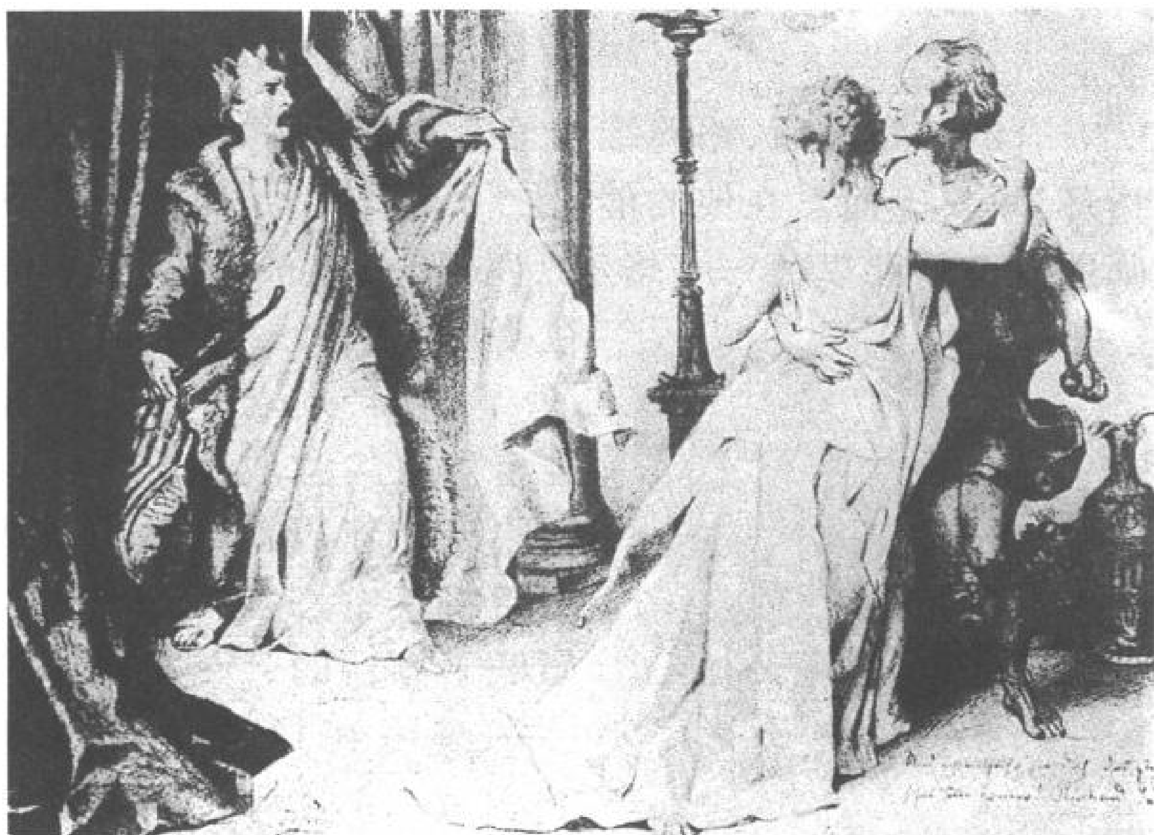


路德维希二世送给瓦格纳的照片

1864 年 10 月，瓦格纳迁入路德维希慷慨赐予的一栋宽敞宅第，地点就在慕尼黑市的布里恩勒街（Briennerstrasse）21 号。就如他去年在潘辛的做法一样，

他大肆购买奢华家具、外国香水，还有一柜子昂贵的丝绸衬衫，整栋屋子都装饰着维也纳布商所能供应的最高级布料。一如往常，瓦格纳总是坚持只有这种豪华环境才能刺激他的感官和创作力，不过他日渐增多的宫廷敌人却视之为挥霍无度和奢靡腐化的象征。他们与当地媒体都大肆利用瓦格纳的异常生活方式，以煽动反对他的舆论。

路德维希在10月18日下令国库与瓦格纳签下一纸合约，以资助瓦格纳完成《尼伯龙根的指环》。国王以3万基尔德的巨资取得著作权（他就此成为《尼伯龙根的指



描写瓦格纳、柯西玛与彪罗三人关系的漫画

环》的第三位购买者,第一位是韦森东克)。从1864年开始,路德维希总共付给瓦格纳50万马克,而且还不包括他慷慨解囊投注在拜罗伊特音乐节计划上的相当数目在内(这笔钱后来由瓦格纳的继承人还清)。不过因为国王本人并没有个人收入,所以他对瓦格纳的赞助都是从王室费用中支出,这点无可避免地导致路德维希内阁官员的愤慨,他们认为瓦格纳是危险的投机者,为了达成自己的目的不惜损害国王。第二年,反瓦格纳阵营不放过任何让瓦格纳在报上出丑的机会,并且企图让他在国王眼中身败名裂。经过一阵精心筹划的恶意攻击之后,他们终于如愿以偿,在1865年年底将瓦格纳完全逐出巴伐利亚。

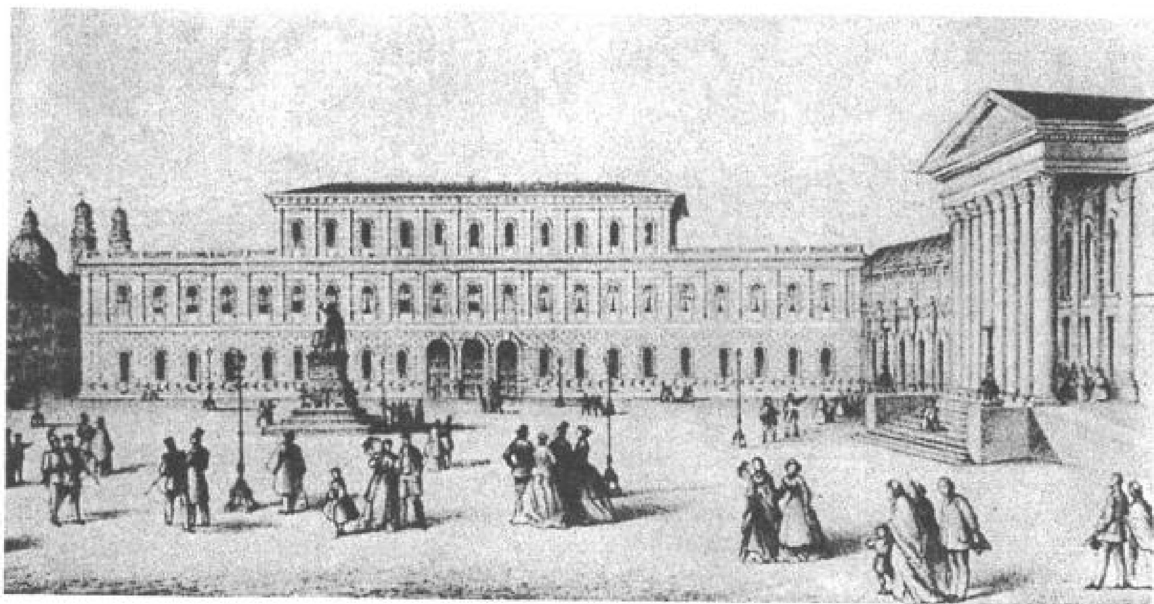
合约签定之后,路德维希等不及要目睹《尼伯龙根的指环》早日上演。在他的催促之下,瓦格纳请来他的建筑师朋友戈特弗里德·塞培尔(Gottfried Semper),要求他在慕尼黑设计一座合适的剧场。这项计划立即遭到路德维希群臣的激烈反对,剧场始终未能建成,虽然瓦格纳事后将其中许多特点——例如低于舞台的管弦乐团席位——改用在拜罗伊特剧场上。另一个出师不利的计划是瓦格纳建议的音乐学校,他原先预计此校能成为新德



戈特弗里德·塞培尔

意志歌唱风格的摇篮，训练出符合瓦格纳乐剧所需的歌唱人才。一如剧院计划，路德维希的大臣再度打消瓦格纳的教育大计，虽然这个计划无疑受到国王的支持。

瓦格纳最强硬的宫廷死敌是路德维希·冯·普弗登（Ludwig von der Pfordten）。他是路德维希二世的新任政府首长，而且早在1848年就曾在萨克森与瓦格纳对抗过，当时他是腓特烈·奥古斯特二世的文化大臣。那时普弗登对瓦格纳的革命行为就已极感不满，事过境迁，他对瓦格纳的积怨却越来越难消除。他毫不掩饰自己对瓦格纳和他的音乐的憎恶，而且对这位新教徒革命分子(巴伐利亚是信仰坚定的天主教国家)，竟能对路德维希二世有这样大的影响力大感恐慌。更要命的是，瓦格纳替彪罗谋得国王的御前演奏一职，这意味着将会有越来越多



慕尼黑王宫与宫廷剧院（右），《特里斯坦与伊索尔德》就是在此首演

的瓦格纳追随者来到慕尼黑，而这些人对待巴伐利亚当地人士的态度，都傲慢得令人难以忍受。

对普弗登和整个反瓦格纳集团而言，兴建剧院的计划是让他们忍无可忍的最后一击。1865 年 2 月，他们第一次尝试在国王面前诋毁瓦格纳。内阁秘书普菲斯特梅斯特向路德维希报告，说瓦格纳不但虚报一幅画像的费用，同时还出言不逊，以“我的孩子”来称呼国王。愠怒之下，路德维希在 2 月 6 日拒绝接见瓦格纳。虽然没过几天



《特里斯坦与伊索尔德》的服装设计



路德维希与玛维娜·施诺尔·冯·卡洛斯费尔德

误会就冰释，但是报章媒体却利用这个机会质问瓦格纳的廉洁,并且对他在布里恩勒街21号的奢华生活大加抨击。路德维希向瓦格纳保证“一切都会像过去一样美好”。重获国王的信任之后,瓦格纳开始全力筹备迫在眉睫的《特里斯坦与伊索尔德》首演，预定日期是5月15日,地点就在慕尼黑宫廷剧院,由彪罗担任指挥,瓦格纳并设法争取到路德维希·施诺尔·冯·卡洛斯费尔德和他的妻子玛维娜担纲演出。演出当天却祸不单行，当天早上,法院官员为了巴黎旧债问题找上门来。到了下午,又有人通知他玛维娜临时失声，无法演唱伊索尔德的角色。瓦格纳没有选择余地,演出只好延期,正好让那些坚持这部歌剧根本无法演唱也无法演出的人称心如意。

《特里斯坦与伊索尔德》首演终于在1865年6月10日举行,而且座无虚席(接着又在7月演出三场)。首演当晚极为成功,施诺尔演出的特里斯坦一角极为出色,路德维希国王在皇家包厢中兴奋得浑身颤抖。虽然乐评家大都反应不佳，许多观众却都了解他们刚刚目睹了音乐史上的划时代事件。不幸的是，最后一场演出过后三个星期，施诺尔就突然在德累斯顿过世，可能是死于斑疹伤寒,不过谣言立刻传开,说是这个角色的非人要求导致了他的死亡。三年后瓦格纳曾写了一篇名为《我记忆中的施诺尔》的文章,企图澄清上述谣言,不过这位歌手的真正死因至今仍是一个谜。

在路德维希的要求之下，瓦格纳在1865年7月17日开始对柯西玛口述他的自传——《我的一生》。这时柯



《特里斯坦与伊索尔德》首演布景设计

西玛几乎已是布里恩勒街21号的固定成员，她是瓦格纳的秘书、管家兼情妇，并且开始发挥她的影响力，不论是他的行为举止或交友选择，一切都在她的影响之下。在他们被迫避不相见的日子里，她鼓励瓦格纳把他内心的思想都记录在一本称之为“棕色书”的笔记本上留给她看，他后来一直写到1868年为止。柯西玛的另一面貌——沉着冷静的贵族本色在1865年10月大受考验。当时瓦格纳成功地向国王取得了更多的金钱，由于宫廷对他的敌意日渐加深，内阁虽然在路德维希的坚持下答应每年付给瓦格纳8000基尔德的年金，外加一笔总数达4万基尔德的款项，却坚持要他自己到国库领取。当时瓦

格纳正好卧病在床，于是柯西玛就代替他前往，不过当她到达时，他们给她的却不是支票，而是一袋袋装满银币的布袋。发现自己掉入蓄意羞辱“大师”的陷阱之后，柯西玛仍然保持风度，冷静地出去找来两部出租马车，然后自己亲自动手将这些布袋扛上马车。这件事很快就传遍慕尼黑的大街小巷，大众对瓦格纳与柯西玛的真正关系更加怀疑。

在剧院与音乐学校的计划都付诸流水之后，瓦格纳明白敌人企图要让他心力交瘁，如果想打赢这场长期战争，必须利用自己对路德维希的影响力来巩固地位。1865 年下半年，瓦格纳开始勉为其难地涉及国家大事——这项权宜之计结果反而落人口实，让路德维希的臣下能借国王之手将他逐出慕尼黑。获知瓦格纳开始就内阁事务对路德维希“进言”之后，普菲斯特梅斯特、普弗登和他们的同事开始觉得自己的地位确实遭到威胁，在他们巧妙地运作下，瓦格纳公开承认干涉巴伐利亚内政。1865 年 11 月 26 日，慕尼黑的《国民信使报》(Volksbote)对瓦格纳严厉抨击，三天后，瓦格纳以一封作者身分昭然若揭的匿名信在《最新报导》(Neueste Nachrichten)上出言反击，呼吁“罢黜两三位”内阁成员。这项轻率的举动正中对手下怀，普弗登迅速写了一封信给路德维希，要求他在“忠心臣民的敬重与爱戴，以及瓦格纳的友谊”之间做一选择。路德维希的直觉反应是想为自己的朋友出言辩护。不过，箭在弦上不得不发。在大臣、教会与贵族的庞大压力下(他们威胁要集体辞职，甚

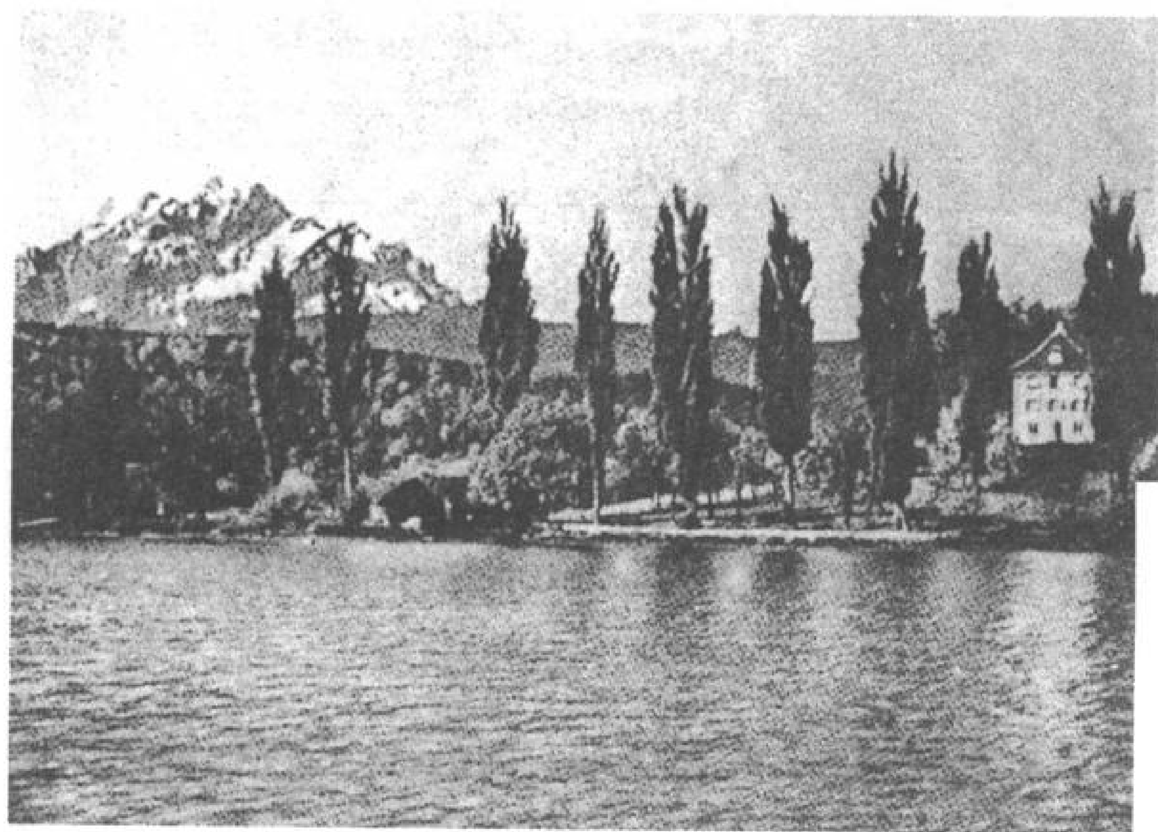


1865 年左右的瓦格纳

至可能会产生革命),路德维希国王终于勉强对瓦格纳下了驱逐令。1865 年 12 月 10 日清早,脸色苍白、心痛欲狂的瓦格纳在慕尼黑火车站向柯西玛及友人一一道别，就

此离开巴伐利亚，再次前往瑞士。

1866年1月初，瓦格纳抵达日内瓦，他在郊外租下一栋名为“雷莎提丘”(Les Artichauts，意为朝鲜蓟)的房子，继续写作《纽伦堡名歌手》第一幕，并在3月23日完成总谱。他对路德维希并无恨意，只是在信中一再替国王澄清，说他之所以被迫做出这项决定，完全是受到普菲斯特梅斯特和普弗登的谎言和诡计蒙蔽的结果。他力劝国王立即将这两人革职，这点路德维希却觉得难以接受。虽然瓦格纳暂时被逐在外，王室付给他的收入还是维持不变，因此才迁进雷莎提丘不久，瓦格纳就开始在法



位于琉森湖畔的特里普胜

国南部四处寻找一间合适的固定居处。1 月底,他意外地在马赛接到普西雷利医师的电报，通知他米娜在德累斯顿突然去世了。这消息令他深感悲痛，虽然他并不想前往德累斯顿致哀,不过之后再想起有关她的回忆时,他的心中却仍带有一丝甜蜜，虽然两人在一起那些年总是苦多于乐。

由于找不到合适的住处，瓦格纳只好在雷莎提丘住下,开始写作《纽伦堡名歌手》。柯西玛在 3 月 8 日到来,并且留到 4 月才离去。在她回慕尼黑之前,他们俩一度前往琉森湖旅游，希望在当地找到一个能让他们长相厮守的住处，他们看中了一栋座落在可以俯瞰湖面的岬角上名为“特里普胜”(Tribschen)的大型宅邸。几天之内瓦格纳就签下一年租约,并且于 1866 年 4 月 15 日迁入,他将在此度过未来的六年光阴。5 月 15 日，当他才与柯西玛重聚不久,就收到一封令人震惊的电报:路德维希二世宣称自己有意逊位，这是一项会对瓦格纳的未来产生致命影响的决定。瓦格纳虽然费尽口舌说服他打消这个念头,但是国王还是郁郁不乐。究其原因,被迫与瓦格纳分离固然有一部分影响，最大的因素还是因为他对德意志政局的日趋恶化感到忧心忡忡。

当时的普鲁士首相奥托·冯·俾斯麦(Otto von Bismarck),下定决心要在德意志境内建立起普鲁士霸权,并削弱奥地利的支配力量。俾斯麦认为普鲁士虽是德意志最强的经济与军事大国，却受到奥地利控制下的日尔曼邦联的阻挠。在与弱小的德意志各邦合力之下，奥地利

在投票上总是能赢过普鲁士，因此在实力分配上造成了某种假相，而这又关系到即将形成的德意志民族国家的领导权。俾斯麦很清楚，如果要让霍亨索伦王室（普鲁士王室）登上第二帝国（1871—1918）的皇帝宝座，奥地利与普鲁士对峙的问题必然要依照惯例在战场上解决。随着战争的阴影在1866年初逐渐逼近，德意志各邦政府显然必须决定自己要支持哪一方。由于对俾斯麦极度缺乏信任，他们之中的大多数，包括巴伐利亚和萨克森都支持奥地利，虽然综合他们全体之力也无济于事。普奥战争在1866年6月14日爆发，训练精良的普鲁士军队显然远非邦联军队落伍的战力所能匹敌。在奥地利于柯尼格拉兹（Königgrätz）、巴伐利亚于基辛根（Kissingen，7月10日）相继战败之后，俾斯麦组成新的北日尔曼邦联，并奉普鲁士王威廉一世为主席。威廉一世后来成为德意志帝国皇帝，俾斯麦则出任帝国首相。

普奥战争展开之前，瓦格纳曾就普鲁士问题主动对路德维希提供不少意见（国王甚至曾在5月22日亲自造访特里普胜，这点让大臣们极感愤怒）。不过，一如许多德意志自由主义者和知识分子，瓦格纳对俾斯麦也抱着不信任的态度。虽然都以一统德意志为目标，瓦格纳稍早却只视俾斯麦为傲慢、“野心勃勃的贵族地主”。不过这种看法在战争爆发后似乎已有所改变，他甚至写信要罗柯尔（Röckel）“紧紧追随俾斯麦与普鲁士”。除了某些赔款上的损失之外，俾斯麦在基辛根战役后并没有特别为难巴伐利亚；更令人不解的是，战争反而提升了路德维



奥托·冯·俾斯麦与拿破仑三世(左)

希在臣民心中的地位。对瓦格纳来说，战争带来的一项好处是他的两位死敌普菲斯特梅斯特和普弗登，终于在1866年年底自动请辞，原因出在两人都曾大力支持奥地利。然而他们的去职，并未改变瓦格纳永不迁居慕尼黑的决心。

1866年6月，除了战云密布外，特里普胜又面临另一场风暴。彪罗（这时他已确定瓦格纳和妻子之间的关

系)辞去了国王御前演奏一职,以抗议媒体对他们三人所做的种种无情影射。其中又以慕尼黑《国民信使报》的说法——柯西玛正"与她的'朋友'(或者该如何称呼?)同在琉森",最令他激怒不已,他甚至向编辑挑战,要求决斗。瓦格纳迅速起草了一份声明,要求路德维希签名澄清彪罗的名誉,同时对他们所受的待遇表示悲叹,柯西玛本人也写信向国王请愿。虽然这时候连路德维希本人也开始起了疑心,他还是再一次接受瓦格纳的请求,而彪罗也公开刊登了这项声明。随着战争爆发,这次事件也就暂时冷却下来,不过到了 11 月却又风波再起。施诺尔的遗孀玛维娜怀着狂乱的情绪来到特里普胜。她说与亡夫的鬼魂一直保持联系,鬼魂透露,她注定要与瓦格纳同在。瓦格纳轻蔑地拒绝了这项鬼魂所下的命令,玛维娜一怒之下便把这对恋人的私情向国王举发。瓦格纳和柯西玛再度想出种种遁辞(甚至恶意攻讦玛维娜),以免东窗事发。瓦格纳相信说谎是最严重的罪恶之一,但却觉得为了保住他和路德维希之间的珍贵友谊不得不出此下策,因为自己的艺术计划都必须靠他才能达成。同样的,彪罗虽然戴了绿帽,却不希望激起公愤或让他的岳父(这时已经出家,成了李斯特修士)伤心难过,因此也愿意为了顾全颜面,继续把这出哑剧再演下去。

瓦格纳在 1866 年 9 月 23 日完成《纽伦堡名歌手》第二幕的管弦乐草稿,并且在 10 月开始编写第三幕曲稿。翌年年初,就在 1867 年 1 月 22 日,路德维希宣布与表妹索菲公主(Princess Sophie)订婚(后来又在 10 月取消)。



柯西玛的几个孩子：伊索尔德与布朗蒂妮（立者，自左向右）、伊娃、齐格弗里德和丹妮尔拉（自左向右）

2 月 17 日，柯西玛产下瓦格纳的第二个孩子伊娃(Eva)。这一时期似乎事事顺心。塞培尔继续他的剧院蓝图，彪罗被国王任命为宫廷乐长，未来的《尼伯龙根的指环》指挥汉斯·李希特(Hans Richter)也以瓦格纳秘书兼助手的身分加入特里普胜的大家庭。然而，事实逐渐摆在眼前，路德维希对谈论瓦格纳的各种艺术计划虽然兴致勃勃，但付诸实施的决心却没那么坚定。同时普菲斯特梅斯特与普弗登的去职，并不意味着慕尼黑官方对瓦格纳和他的跟随者的反对就此告一段落，瓦格纳心中的计划一件件被束之高阁。到了最后，塞培尔也受不了剧院兴建计划一再受到搁置，恼火之余，在 1868 年 3 月采取法律行动，以确保他所完成的建筑计划和模型都能得到酬劳。这桩事故让瓦格纳更进一步相信，慕尼黑显然不是制作《尼伯龙根的指环》的合适地点。

另一方面，在特里普胜舒适的居家气氛中，在友人和他的鸟兽动物园的围绕之下，瓦格纳将 1867 年大都花在《纽伦堡名歌手》的最后一幕上，并在 10 月 24 日完成整部作品，而且 1868 年 6 月 21 日慕尼黑宫廷剧院的首演也大获成功。在国王的要求下，瓦格纳进入皇家包厢接受欢呼。这是一项严重违反礼仪的举动，第二天就广受各报攻击。几年之内，《纽伦堡名歌手》就成为德意志全境公认适合所有爱国场合演出的最佳歌剧。这不但被视为真正德意志艺术发展上的一个里程碑，同时也反映出 1871 年统一前后紧扣全国人心、不断高涨的德意志民族主义。

至于剧中主角汉斯·萨克斯（Hans Sachs）在《纽伦堡名歌手》落幕时对人民发出的著名（同时也颇具争议性）呼吁，要求大家尊重民族大师留下的传统，即使在外国的支配下也要致力保存“神圣的德意志艺术”。原本瓦格纳意图将它当作是对德意志文化与德意志精神的赞美诗，而不是高唱日尔曼优越论的盲目狂热爱国主义宣言。然而，不论瓦格纳的艺术企图为何，萨克斯的演说完全捕捉到那个时代的民族情绪，尤其是逐渐兴起的中产阶级的心声。在希特勒与纳粹党徒将这部歌剧据为己有，同时将萨克斯的讲词作了负面诠释之后，《纽伦堡名歌手》的恶名就再也难以洗刷干净。从瓦格纳这个时期的著作也可清楚看出，瓦格纳一度前卫的政治理念已经逐渐变得反动——即使还不到盲目狂热的爱国主义的程度。这个事实并没有逃过革命旧识劳贝的法眼，在维也纳的一份报纸上，他对在《纽伦堡名歌手》中看到的瓦格纳修正主义政治倾向大肆攻击，使得瓦格纳极度震怒。



1868 年瓦格纳于特里普胜

1868 年 11 月 16 日，柯西玛采取一项决定性的步骤，她带着女儿伊索尔德和伊娃迁入特里普胜。1869 年 1 月 1 日，她开始记下第一篇日记，并持续



尼　　采

到瓦格纳去世为止。彪罗仍坚持要大致维持颜面，虽然他们必须正式呈报路德维希二世知情，而且这样的变化必然会使瓦格纳与国王早已孳生嫌隙的关系更加恶化。不过，对瓦格纳而言，柯西玛的到来以及她为他的生命所带来的情绪稳定的效果（这是他最需要的），都对他的创作力提供了无比的助力。安享几个月的居家生活之后，



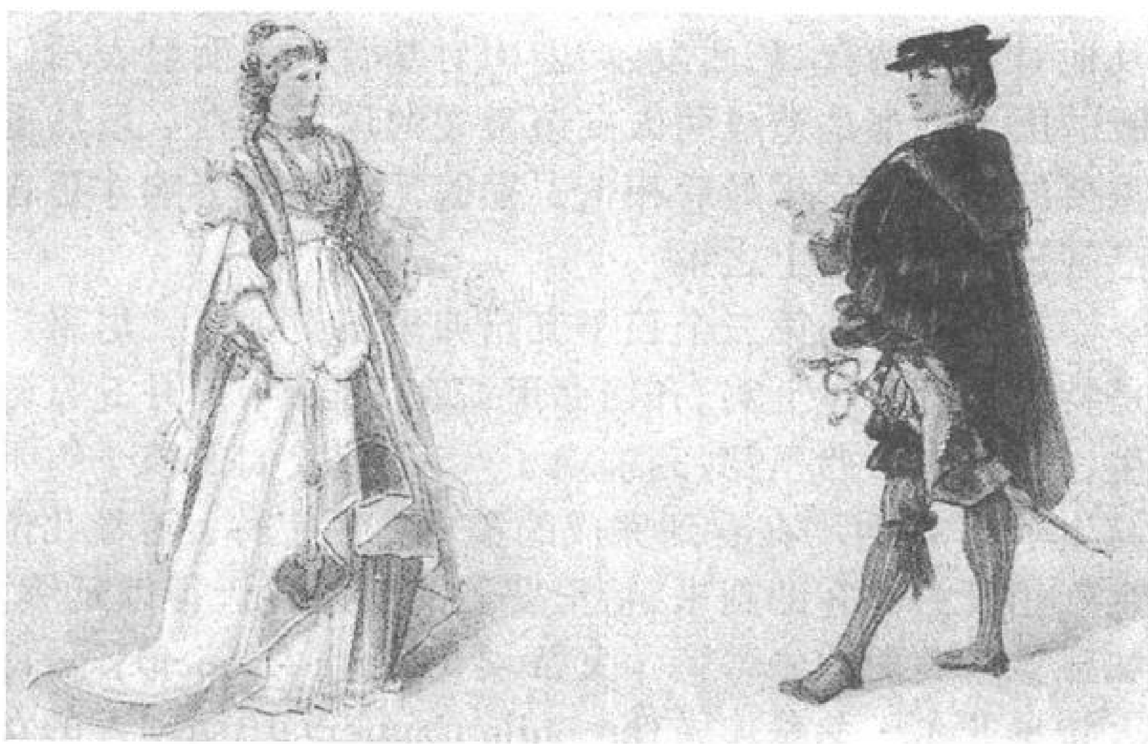
《纽伦堡名歌手》第一幕第一景



朱蒂特·戈蒂埃

瓦格纳再度开始写作《尼伯龙根的指环》的任务，此时已是事隔12年之后了。《齐格弗里德》第三幕曲稿在1869年3月1日开始编写，同年6月14日宣告完成。总谱则在1871年2月5日完成，当时瓦格纳已开始郑重考虑要以拜罗伊特而非慕尼黑，做为计划中的音乐节地点。

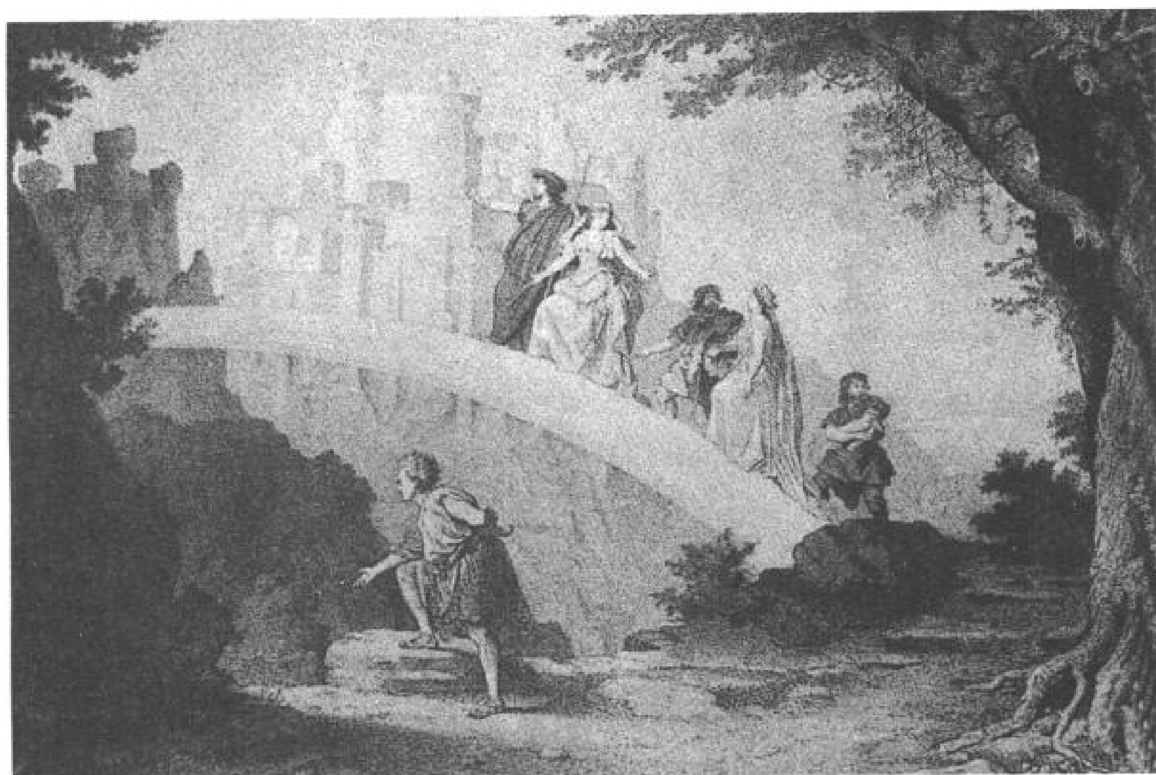
《齐格弗里德》的工作



剧中人伊娃与史多辛(Stolzing)的服装设计(1868年的《纽伦堡名歌手》)

开始后不久，特里普胜就出现一位新访客：瓦格纳去年在莱比锡结识，现年24岁的哲学家弗里德里希·尼采(Friedrich Nietzsche)。1869年5月这次的特里普胜之行，是尼采往后多次来访的第一次，而且很快就被瓦格纳和柯西玛视为忠实的信徒之一，同时也是具有才干的合作者，更是颇具天分的钢琴家。1869年，他刚被巴塞尔大学(Basle University)聘为古典哲学教授，同时也是瓦格纳音乐的热情崇拜者，尤其对《特里斯坦与伊索尔德》一剧最为倾倒，并将自己的第一部主要著作《悲剧的诞生》(1872)题献给瓦格纳。在这部作品中，他宣扬瓦格纳歌剧是希腊戏剧的自然继承者。两人的友谊一直维系到1876年，才因为某种至今仍不完全明朗的原因而产生裂痕。尼采对第一届拜罗伊特音乐节所持的某些反对意见，以及他对瓦格纳在《帕西发尔》剧中对基督教义明显表示臣服的厌恶，都是造成两人友谊破裂的原因所在。虽然更重要的原因是尼采最后相信，摆脱瓦格纳的影响才是自己智识发展的上上之策。

在瓦格纳的第三个孩子齐格弗里德诞生时，尼采还是特里普胜的座上宾。齐格弗里德在1869年6月6日诞生，只比《齐格弗里德》完稿晚了八天。“我们的孩子终于诞生了。”柯西玛在看到完成的稿本之后宣称。随着几位意气相投的宾客的到来，特里普胜的快乐夏天得以延续，如雕像般美丽的朱蒂特·戈蒂埃(Judith Gautier)，是诗人特奥菲尔·戈蒂埃(Théophile Gautier)聪明动人的女儿，同行的还有她的夫婿，以及诗人维里耶·德·利斯



《莱茵的黄金》最后一景，通向英灵殿的彩虹桥



München.

Königl. Hof- und National-Theater.

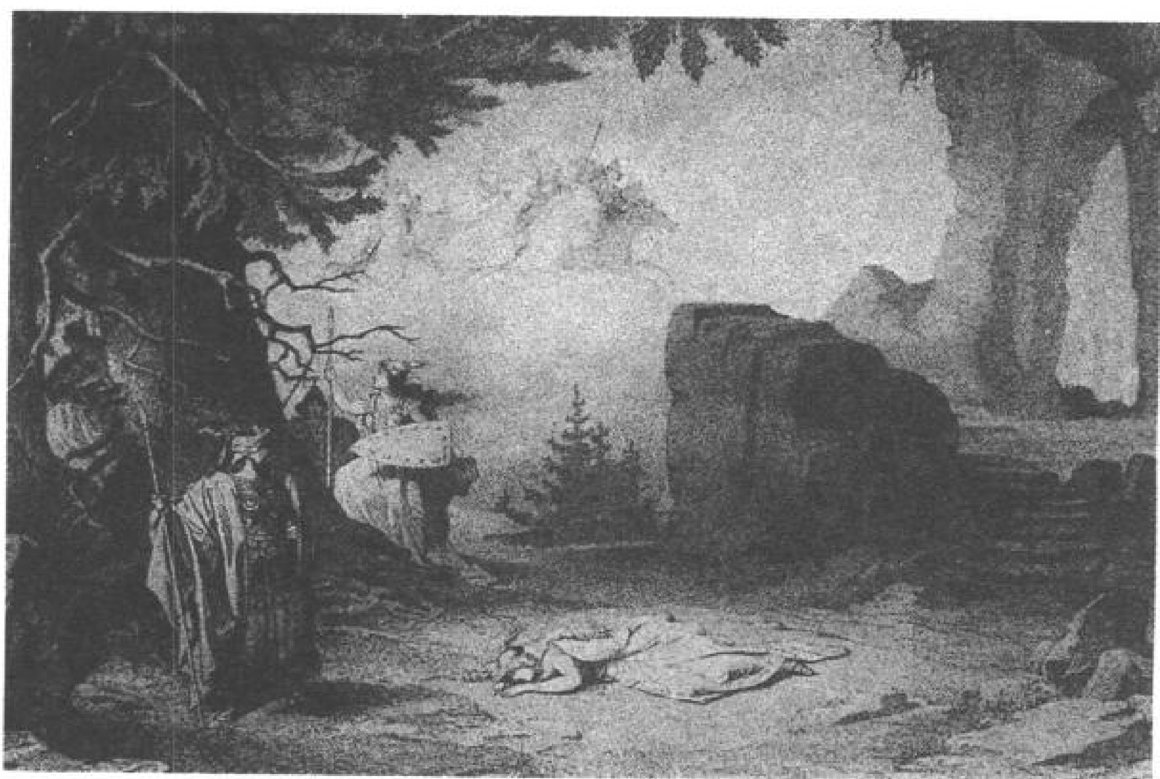
Das Rheingold.

Anfang um 7 Uhr, Ende um halb zehn Uhr

《莱茵的黄金》首演公告

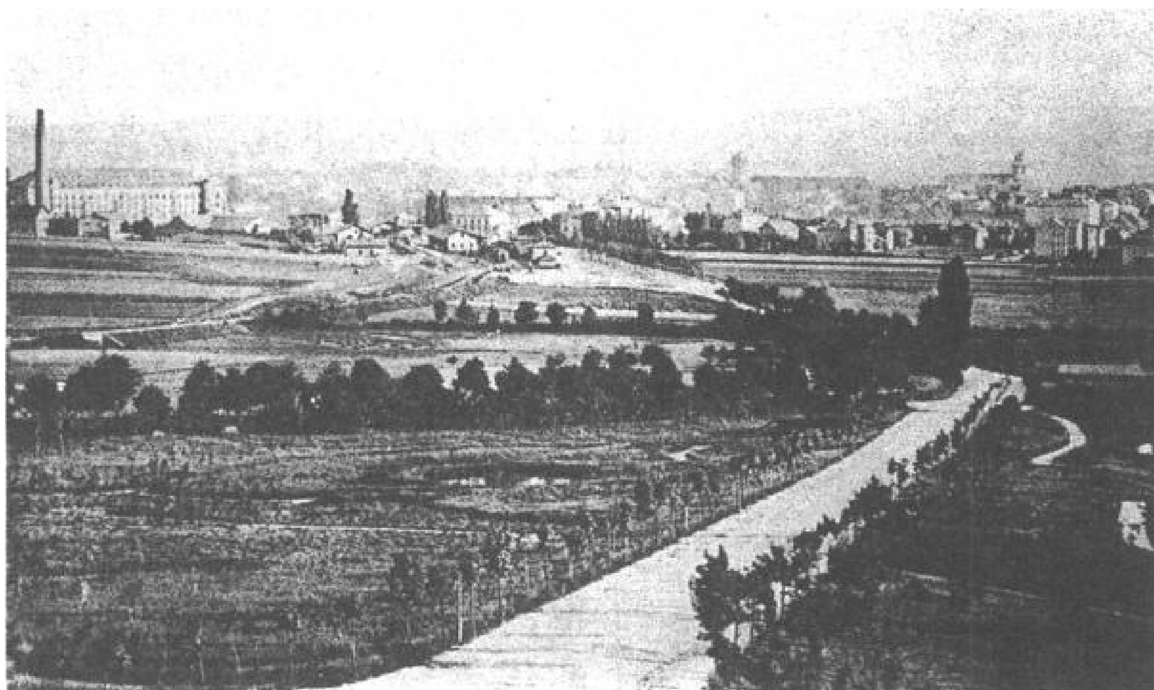
乐·亚当（Villiers de l'Isle Adam）。他们都是瓦格纳的崇拜者，而瓦格纳则立刻被朱蒂特的魅力（并非只指她的外貌）给迷倒了，不过他们名噪一时的“恋情”却要等到1876年的拜罗伊特音乐节才热烈展开，当时瓦格纳正全心投入《帕西发尔》的作曲工作。

1869年秋，路德维希和瓦格纳的冲突似乎已迫在眉睫，难以



《女武神》第三幕，女武神们在佛坦的逼近下逃逸

避免。瓦格纳深信《尼伯龙根的指环》在传统戏院不能获得最佳的演出效果，但是，路德维希希望能看到《莱茵的黄金》在慕尼黑首演。这件事令瓦格纳极为沮丧，以往在慕尼黑受到的待遇，也让他对这个地方特别厌恶。然而，路德维希却不顾瓦格纳的抗议，决心要依照自己的计划进行。排练工作于8月展开，一开始就可以明显看出严重的技术问题。之后，指挥李希特又为了支持瓦格纳而中途退出，这一举动激怒了路德维希，他指责瓦格纳和他的“剧院暴民”暗中勾结以阻止首演。结果改由一位当地指挥家弗朗茨·维尔纳（Franz Wüllner）执棒指挥，《莱茵的黄金》终于在1869年9月22日首演。第二年，同样是在路德维希不顾瓦格纳的抗议下，《女武神》也在1870年6



从音乐节剧院眺望拜罗伊特



讽刺拿破仑三世兵败色当的漫画

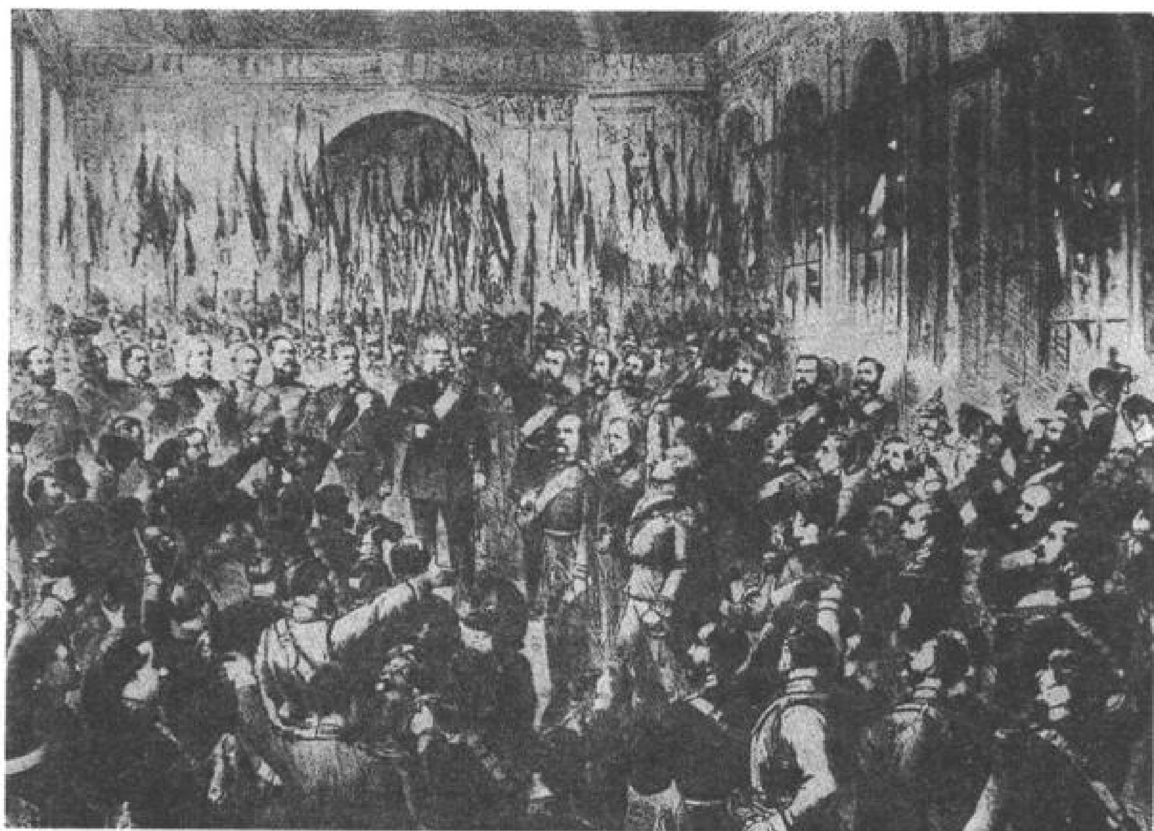
月26日于慕尼黑首演，同样也是由维尔纳指挥演出。

《莱茵的黄金》的惨痛经验记忆犹新，而《众神的黄昏》(《尼伯龙根的指环》系列的最后一部歌剧)的第一幕曲稿又已着手进行，瓦格纳开始认真考虑要为第一届《尼伯龙根的指环》音乐节找一个合适的演出地点。他想起在1835年前往布拉格的路上，曾经过一个住有法兰克人的小城拜罗伊特。



巴黎《月蚀》周刊(L'Eclipse)上的瓦格纳漫画

这个小城曾留给他颇为愉快的印象。1870年3月,他在百科全书中找到这个小城,很高兴地发现当地也有一座地方宫廷歌剧院,而且这座剧院拥有超大型的舞台,或许足以上演《尼伯龙根的指环》。瓦格纳同时也反对在大城市举办这个音乐节活动,拜罗伊特的乡土风情吸引了他。另外这个小城还有地理上的优点,它刚好坐落在慕尼



1871年,德意志帝国在凡尔赛宫宣布成立

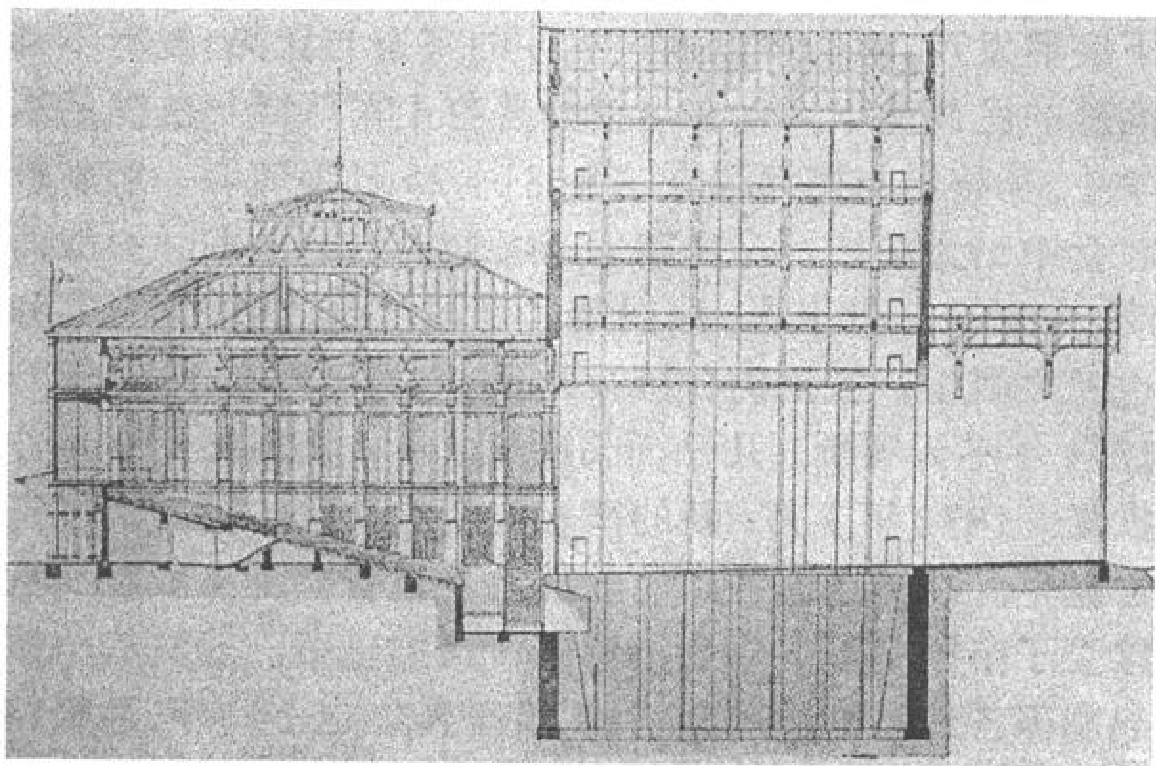
黑与柏林之间，瓦格纳认为一旦巴伐利亚与普鲁士结成同盟,这个地点就会具有相当的意义。

拜罗伊特计划很快占据了瓦格纳的脑海，不过他并没有立刻对这个小城做进一步的研究，外界事件的介入又让他暂时将注意力转移到其他方面。由于俾斯麦急于促成德意志的统一大业,而且又认为激起德意志舆论,进而将南部各邦收归麾下的最佳策略，就是与宿敌法国开战。为了激怒法国，俾斯麦故意提议让一位霍亨索伦王子继承西班牙王位，在无路可退之下，法国果然在 1870 年 7 月 19 日对普鲁士宣战,这一天刚好是柯西玛与彪罗的婚姻正式在柏林终止的翌日。

巴伐利亚和南德各邦都与普鲁士同仇敌忾，全德上下突然发现,他们可以通过战斗的兴奋与狂热,发泄不断高涨的民族意识。就在可畏的普鲁士军队横扫法国的战争中,瓦格纳与柯西玛在这年 8 月 25 日于琉森一座新教教堂中结为夫妇。一星期后,法国在色当(Sedan)一战而溃,拿破仑三世下台,法国第二帝国就此结束,第三共和也随之诞生。抵抗仍在持续，不过，当巴黎在 1870 年到 1871 年冬天被围，几乎面临断粮之际，法国终于有条件投降。1871 年 1 月，新的德意志帝国在凡尔赛宫镜厅宣告诞生。在德意志各邦的敦请之下，普鲁士王威廉一世接受了帝国皇冠，成为德意志帝国的皇帝。普法战争掀起德国各地强烈的民族情绪,特里普胜也不例外,瓦格纳对法国的长久憎恨终于能一吐为快。他在 1870 年 11 月写了一部名为《有条件投降》(A Capitulation)的滑稽剧,

里面除了对被军队包围的巴黎人冷嘲热讽之外，同时也攻击那些抛弃本国文化、偏爱轻佻法国歌剧的德国人。瓦格纳另一篇高唱叔本华音乐崇高论的文章《贝多芬》(Beethoven)，则语气全然不同，并在1870年底发表。就在这一年的圣诞节早晨，柯西玛收到她独一无二的“交响乐生日贺礼”——《齐格弗里德牧歌》(Siegfried Idyll)。这首曲子是瓦格纳在那年秋天偷偷作曲、排练，并且安排一支15人小型乐队在她房门外的楼梯上为她演奏。

在威廉一世加冕典礼之后(瓦格纳写了协奏曲《皇帝进行曲》(Kaisermarsch)以示祝贺)，欧洲形势渐趋稳定，瓦格纳再度投入第一届《尼伯龙根的指环》音乐节的筹备



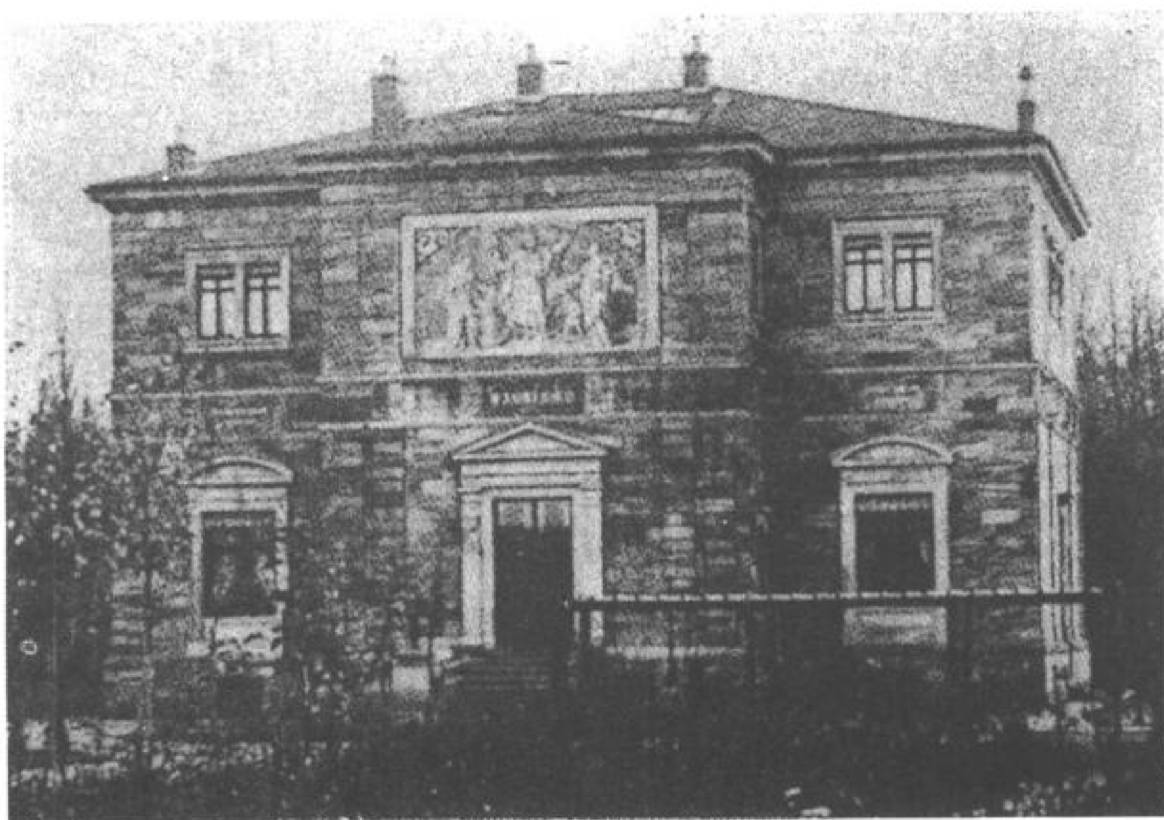
1873年拜罗伊特音乐节剧院剖面图



1871 年,弗朗茨·冯·伦巴赫(Franz von Lenbach)笔下的瓦格纳

活动。1871 年 3 月，他将拜罗伊特音乐节计划呈报给路德维希知情。虽然对瓦格纳舍弃慕尼黑颇感不悦，路德维希还是接受了这个既成事实。瓦格纳在 4 月造访拜罗伊特，却发现当地的宫廷歌剧院并不适合演出《尼伯龙根的指环》，当场就决定要另建一座新的剧院。他了解这样的工程需要相当大的一笔资金，于是花了五年时间，不辞辛劳到处为这项计划寻找财务（以及艺术）支援。那年 4 月稍晚，命运之轮在一次柏林之行中开始转动。除了与俾斯麦的历史性会面之外，瓦格纳同时也与他新近聘用的“事业经理人”，一位才华洋溢的年轻钢琴家卡尔 · 陶西格（Carl Tausig）会面商讨金钱方面的问题。瓦格纳估计兴建剧院与筹备音乐节大约需要 30 万塔勒，陶西格想出一个主意，他建议发售 1000 张每张定价 300 塔勒的“赞助卡”来募集资金。在陶西格于数月后不幸因意外死亡之后，计划仍由一位居住在曼海姆（Mannheim）的音乐经纪人爱弥尔 · 赫克尔（Emil Heckel）进一步扩大实施。赫克尔筹设了目前仍相当活跃的瓦格纳协会（Wagner Verein），让财力不足的赞助人得以合资购买赞助卡。

1871 年 5 月 12 日，瓦格纳违反他与路德维希的合约规定，在莱比锡宣布第一届拜罗伊特音乐节订于 1873 年举行。当然，若要梦想成真，还必须先完成歌剧《尼伯龙根的指环》。于是，瓦格纳在特里普胜静心住下，开始编写《众神的黄昏》第二幕曲稿，并于短短的 4 个月内（1871 年 6 月 24 日到 10 月 25 日）就宣告完成。瓦格纳同时还找到另一位名叫弗里德里希 · 弗伊斯特尔



瓦温弗里德府邸

(Friedrich Feustel)的资助者。他是一位银行家,同时也是拜罗伊特议会的议长，在 1871 年 11 月接到瓦格纳的来信之后,就说服同僚,决定给瓦格纳一处合适的地点兴建剧院。1872 年 2 月,瓦格纳开始创作《众神的黄昏》第三幕，并再次前往拜罗伊特，在当地设立一个由弗伊斯特尔、市长特奥多尔·穆克(Theodor Muncker)以及一位当地律师卡弗莱(Kafferlein)组成的音乐节委员会。音乐节剧院的地点决定了，瓦格纳同时也取得一块土地以兴建自己的未来住所——瓦温弗里德(Wahnfried)。

《众神的黄昏》曲稿在 1872 年 4 月 10 日完成。4 月 22 日，瓦格纳挥别度过六年欢乐岁月的特里普胜，迁往



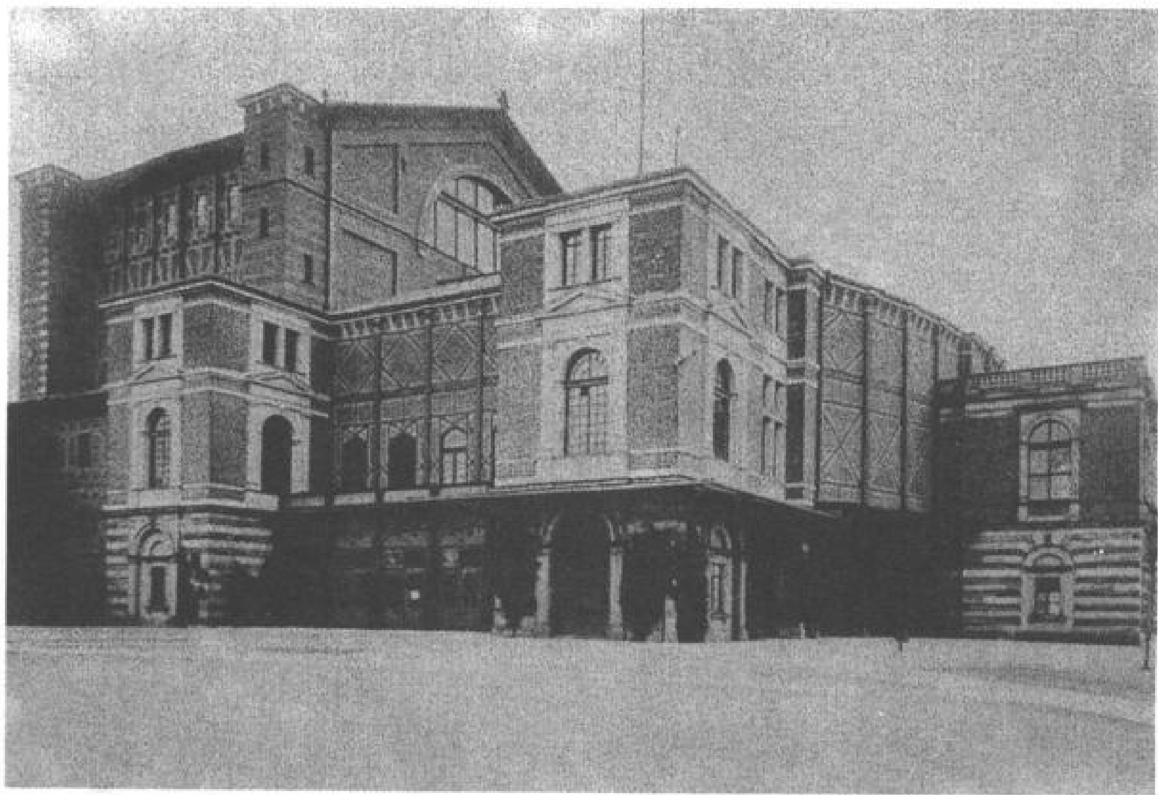
瓦温弗里德客厅

拜罗伊特。1872 年 5 月 22 日，瓦格纳生日当天，群众冒着倾盆大雨聚集在眺望拜罗伊特全城的绿丘（Grune Hügel）上，目睹音乐节剧院的奠基仪式。这是庄严的一刻，唯一的遗憾是瓦格纳的老友李斯特并未出席。自从柯西玛与彪罗离婚之后，他们的关系就趋于冷淡。不过路德维希却寄来一封贺电，这封电报和瓦格纳写的一首诗一起放入一只小匣之中，与剧院基石同埋地下。其余仪式则在宫廷歌剧院举行，瓦格纳发表了一篇演说，同时指挥演出了贝多芬第九交响曲，这是他一直宣称对自己的音乐发展具有重大意义的曲子。

1872 年 11 月，瓦格纳与柯西玛开始展开第一回令



瓦格纳与柯西玛



拜罗伊特音乐节剧院

人精疲力竭的网罗人才之旅，他们走遍德国各地寻找歌手。不过这次旅行却印证了瓦格纳恐惧的一个事实，那就是德国在歌剧的每个领域，尤其是指挥方面，都缺乏可用之才。更让瓦格纳烦恼的是，噩运在新的一年源源而来。首先是音乐节委员会提出报告，不但“赞助卡”销路欠佳，甚至连瓦格纳协会募集的款项也远低于预期值。无情的事实摆在眼前，一如往常，瓦格纳的首要问题又是与财务有关，而且对他而言，当时唯一的解决之道，也只有在全国各地举行音乐会一途。这项做法虽然让他赚取到所需的经费，却也让他原本就已相当虚弱的健康日益恶化。



1872 年的瓦格纳

1873 年 8 月，为了庆祝音乐节剧院外观完成，举行盛大的庆祝会。不过音乐节委员会却对瓦格纳发出警告，如果剧院要继续建造，必须再找一位富有的赞助人(最好是王公贵族)贷款。由于没有任何德意志王公有意



路德维希的《罗恩格林王》漫画

支持这个音乐节，瓦格纳情急之下再度向路德维希求援。不过路德维希国王当时也正忙于自己的建筑计划，这项请求因而遭到拒绝。失望之余，瓦格纳不得不告诉拜罗伊特当地的赞助人，拜罗伊特音乐节无法如期举行，必须延至1875年。1873年11月，瓦格纳再度写信给路德维希［通过国王的宫廷秘书杜弗利普（Dufflipp)］，然而他的



瓦温弗里德宾客图：聚会者为瓦格纳的朋友与同僚



汉斯·李希特



1876年，阿玛丽·马特纳演出《众神的黄昏》中的布伦希德



1876年，尤金·古拉（Eugen Gura）演出《众神的黄昏》中的甘舍

请求还是在1874年1月再次遭到拒绝。在反复考虑之后，瓦格纳还是放弃了直接向德皇求助的念头。瓦格纳面临一生宿愿眼看就要化为泡影的可怕前景。然而情势却突然逆转，路德维希在1月25日的一封信中竟出乎意料地改变主意，他在信中写道："不，不，绝对不行，计划不能就此终止，必须设法挽救，我们的计划绝不允许失败！"

1874年2月，音乐节委员会与王室财务部签定了合约，王室提供一笔为数达10万塔勒的贷款，条件是必须由"赞助卡"的销售收入偿还。最后这笔贷款累积到216152马克，后来由瓦格纳的继承人全数偿清。路德维



1876 年，古斯塔夫，希尔演出《众神的黄昏》中的哈根



1876 年，弗朗茨·贝兹演出《莱茵的黄金》中的佛坦

希同时还给瓦格纳 25000 塔勒完成他的新家瓦温弗里德(意为“来自幻想的宁静”)。瓦格纳一家人在 1874 年 4 月 28 日搬进瓦温弗里德。这栋瓦格纳在此终老的宅邸，目前是一个博物馆，并且也是 19 世纪末最后 20 年，横扫全欧的瓦格纳崇拜的新殿堂，其影响力不仅止于音乐与歌剧，而是及于艺术的每一个领域，对现代文化也产生长远的影响。

在瓦温弗里德的生活井然有序。瓦格纳要求自己每天要完成大量的工作，而满足居家生活与严守起居节奏，就是让他能够自如应付繁杂工作的主要原因。每一天都经过精心策划：早上编写《众神的黄昏》总谱，然后与孩子

们共进午餐,下午则大略翻阅当天的报纸,处理庞杂的信件和有关音乐节的事务，之后再与孩子们前往公园散心。晚餐过后,他和柯西玛会坐下来阅读或作曲,以消磨整个晚上,而且通常会有“尼伯龙根办公处”陪伴在侧,这是由一群年轻音乐家组成的小团体，瓦格纳雇用他们担任校对、誊写,或训练歌手等助理工作。

1874 年，在李希特的襄助下，瓦格纳忙于从来自德国各地的乐手和歌手中，选出第一届拜罗伊特音乐节的(不支薪)演出人员来加以训练。演出日期再度延至 1876 年，以便有足够的时间将复杂的准备工作做到尽善尽美。历经无数波折之后,《众神的黄昏》总谱终于在 1874 年 11 月 21 日宣告完成,与瓦格纳 1848 年在德累斯顿的最初构想相隔达 26 年之久。音乐节剧院的建筑经费一直是个问题,虽然有路德维希的贷款,在 1875 年上半年,瓦格纳还是不得不再度展开一系列令他深感厌恶的欧洲巡回音乐会,而且由于音乐节剧院已经在 1875 年 8 月全部完工，他的指挥收入还必须用来支付拜罗伊特的乐团和舞台排练费用。瓦格纳终于能首度听到别出心裁的下陷式管弦乐团席位所产生的音响效果，而这项设计本来是打算用在半途夭折的慕尼黑剧院上的。

瓦格纳仔细监督所有排练过程，并且以他独特的方式引导歌手，他亲自示范演唱，以熟练的技法实地导演，却又能让每个演员仍有个人诠释的空间。瓦格纳竭尽所能在拜罗伊特聚集第一流的歌手，包括演唱佛坦角色的弗朗茨·贝兹(Franz Betz)、西格蒙特角色的阿尔伯特·



《女武神》第二幕第五景，西格蒙特（Siegmund）被汉丁（Hunding）所杀，西格琳德（Sieglinde）无助地在一旁亲眼目睹



尼　采

尼曼（Albert Niemann）、齐格弗里德角色的乔治·翁格尔（Georg Unger），以及饰演布伦希德的阿玛丽·马特纳（Amalie Materna）。布景则由来自科堡（Coburg，位于巴伐利亚）的布鲁克纳（Brückner）兄弟，依照画家约瑟夫·霍夫曼（Joseph Hoffmann）的设计制作，全剧由里夏德·弗利克（Richard Fricke）编舞，李希特指挥。排练过程相当顺利，不过财务不健全这个阴影却一直笼罩着整个音乐节，成为演出成功的一大隐患。直到1875年底，总共只售出490张"赞助卡"，远低于原先预估的目标。山穷水尽之余，瓦格纳一度向德皇威廉一世请求贷款纾困，不过却被婉言拒绝。虽然瓦格纳费尽心思筹款，最后还是靠路德维希在1876年同意让他暂缓偿还贷款，音乐节才得以如期举行。

《尼伯龙根的指环》系列在1876年6月到8月间全面排练完毕，当时剧院的建筑与布景都还在最后加紧赶工之中。8月6日至9日举行彩排，路德维希也到场观赏。他趁着黑夜偷偷溜进拜罗伊特，然后又在《众神的黄昏》彩排结束后偷偷离去，这也是他和瓦格纳分离八年来的首次见面。尽管当时桥下水位暴涨，他还是满心狂喜地离去，一如1861年目睹《罗恩格林》的慕尼黑演出时，



1876年左右的瓦格纳

在座位上感动得浑身颤抖的心情。

音乐节终于在1876年8月13日开幕，而且是在德皇面前上演——这真是历史性的一刻。一如瓦格纳后来所记载，这是“第一次皇帝与王公迁就艺术家”。那年8月，《尼伯龙根的指环》系列总共上演了三次，每次都极为

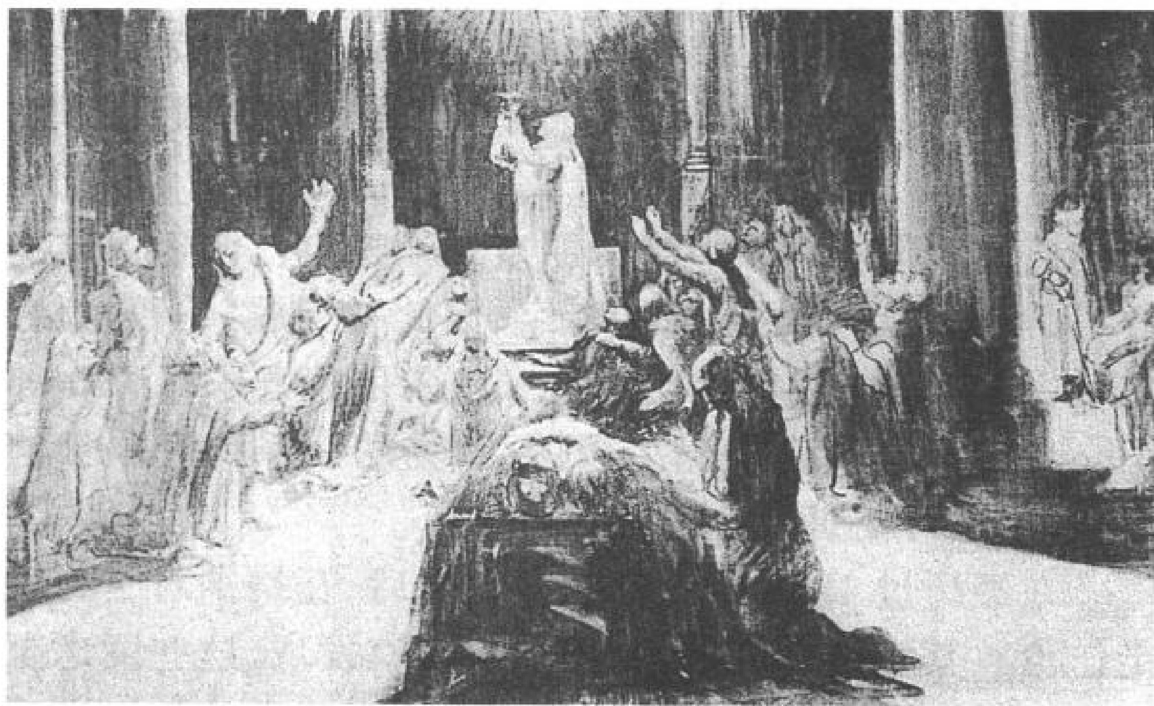
成功(虽然瓦格纳对某些演出不甚满意)。他说服路德维希再次前来,与来自欧洲各地的多位显赫宾客共聚一堂,观赏第三次的演出。来到拜罗伊特的瓦格纳友人和仰慕者之中,也包括韦森东克夫妇和朱蒂特·戈蒂埃,后者的浪漫温柔让他得以稍事喘息,暂时逃开音乐节的沉重压力。身为瓦温弗里德常客的尼采也出席排练和第一轮演出,不过他的健康正急剧恶化(后来精神失常),在拜罗伊特时头痛欲狂;瓦格纳艺术让他这剧烈的病痛更趋严重,而且这种感受很快就会转变成激烈的责难与憎恶。

音乐节接近尾声,宾客也纷纷告辞离去。精疲力竭的瓦格纳退居瓦温弗里德计算自己为这项伟大工程所付出的代价——包括情绪与财务两方面。在神乎其技的组织规划、惊人的全力付出,以及不顾一切的决心之下,瓦格纳终于成功地集合一切条件,在艺术上获得伟大的成就。不过,虽然《尼伯龙根的指环》是为了德意志全民而作,这项胜利却未曾获得他们的全力支持;更让瓦格纳难过的是,他获悉音乐节亏损将近15万马克,使得音乐节活动的未来显得极不乐观,他觉得自己的努力并未获得回报。由于急需静养,瓦格纳与柯西玛带着孩子前往意大利度假[就在意大利的索伦托(Sorrento)海岸,瓦格纳在1876年11月最后一次与尼采会面]。即使如此,他的心还是记挂着拜罗伊特。不必太久,他就会再度向他的忠实友人——巴伐利亚的路德维希二世请援,要求他插手拯救音乐节的最后危机。

10

死于威尼斯

意大利归来之后，瓦格纳开始拟定音乐节的拯救大计。他的计划重心是希望慕尼黑歌剧院能够接掌音乐节



《帕西发尔》最后一景，朱可夫斯基为 1882 年的演出所设计



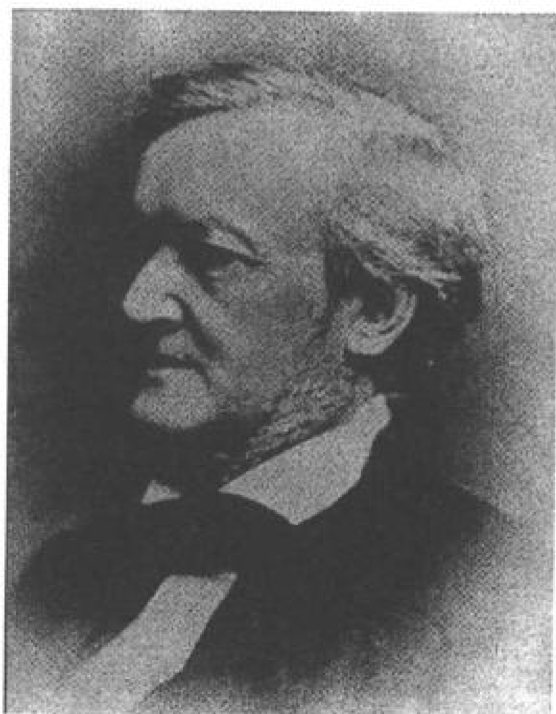
1877 年，瓦格纳于伦敦

的营运，关于这点路德维希却不甚热衷。除此之外，宫廷秘书杜弗利普也对他表示："由于陛下本身的建筑计划，内阁财务部在财源的调度上，不得不将其他方面的金钱开支排除在外。"既然拜罗伊特再度显得前途堪虑，瓦格纳只好一如往常，在创作上寻求慰藉，1877 年 2 到 4 月间，他完成了《帕西发尔》，这是他最后一部歌剧的文稿(这是第二版，因为第一版是在 1865 年完成于慕尼黑）和剧本。不过，由于瓦格纳急于让他的拜罗伊特的朋友，知道自己已经下定决心，无论如何也要尽力减少赤字，因此在完成《帕西发尔》之后，他决定应邀前往伦敦皇家阿尔伯特音乐厅（Royal Albert Hall），预订指挥总数达 20 场的一系列音乐会演出，并于 5 月 1 日抵达伦敦。

在经历过 1855 年的惨痛教训之后，瓦格纳对于再度走访伦敦其实颇有疑虑，而且他很快就发现，这些疑虑至少有一部分并非杞人忧天。负责安排音乐会的经纪商哈吉与埃塞克斯（Hodge & Essex)，原本向他保证每场 1 万

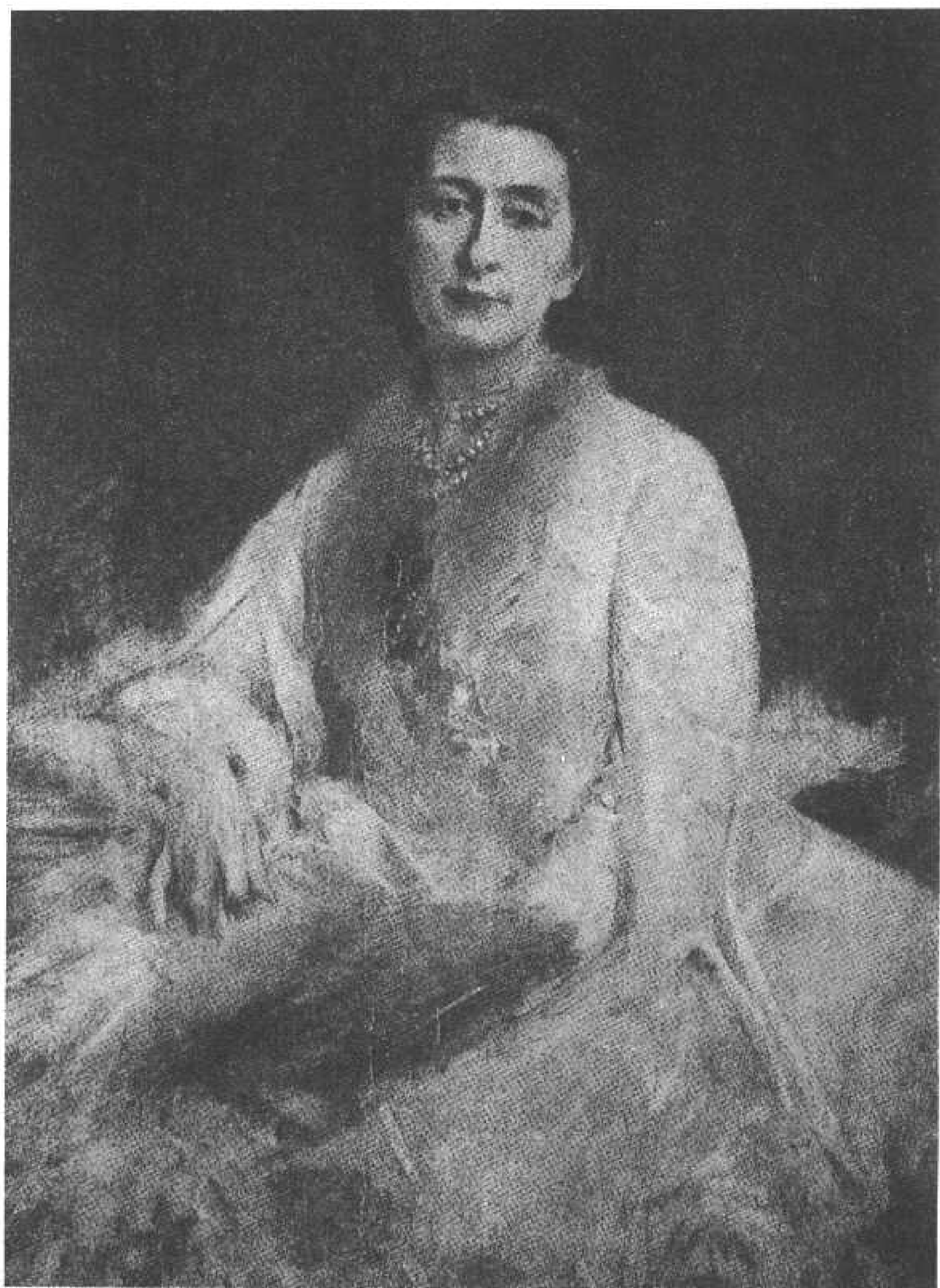


伦敦皇家阿尔伯特音乐厅



1877年，瓦格纳于伦敦

个席位的门票收入将会带来极丰的利润。但是，由于经验不足，双方不但都高估了门票的需求量，同时也忽略了一个事实：其中有2000个座位是属于长期订票者所有，不能对大众售票。结果这20场音乐会不得不减为八场，虽然演出就艺术而言相当成功，最后瓦格纳却只收到700英镑的酬劳，而且他还必须自掏腰



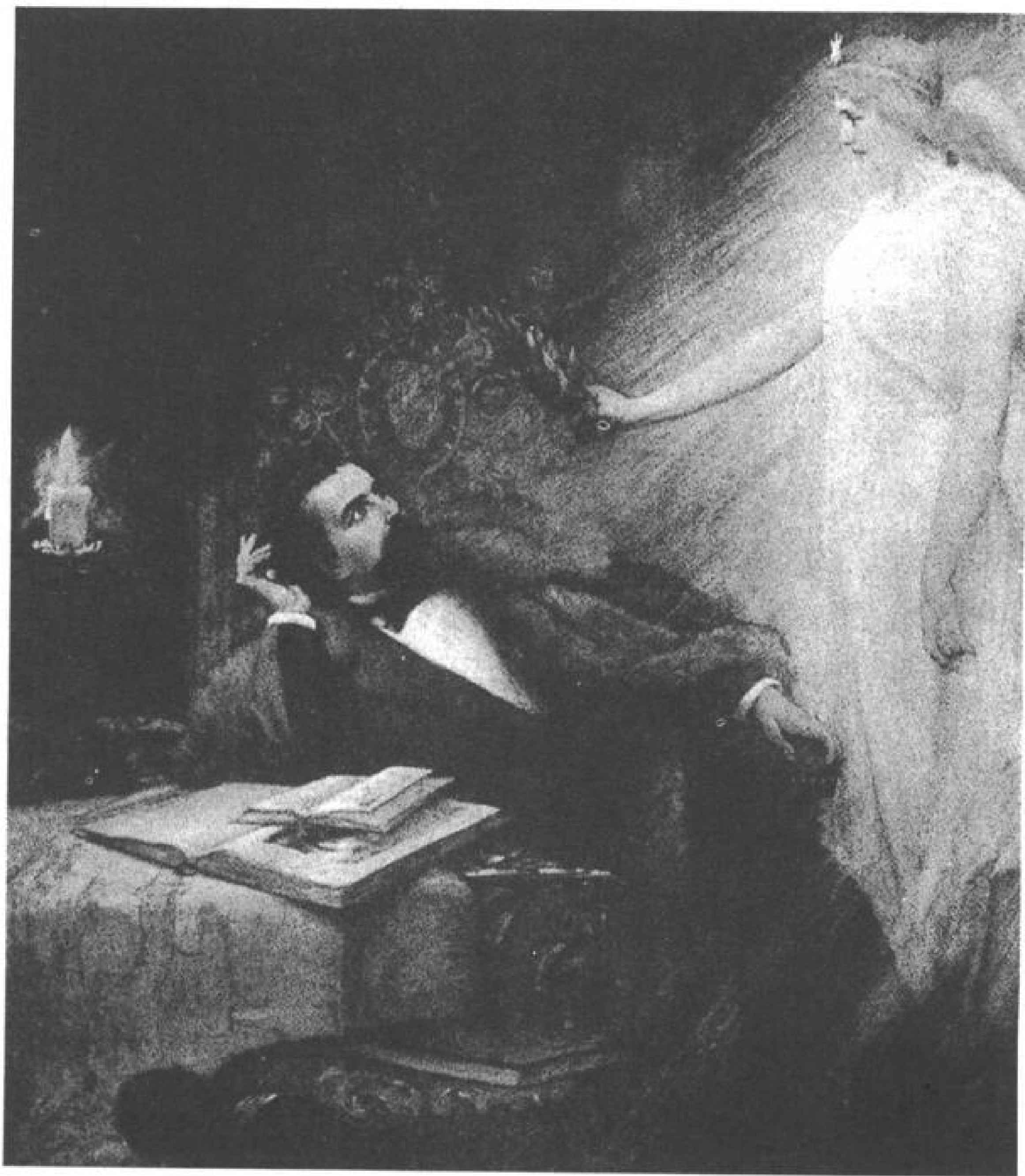
1879年的柯西玛·瓦格纳

包负担歌手的演出费用。堪称告慰的是，和他过去的伦敦之旅相反，这回瓦格纳受到名人般的待遇，他不但在温莎城堡（Windsor Castle）受到维多利亚女王召见，同时还在各种宴会中认识了当时英国的艺坛健将，包括罗伯特·勃朗宁（Robert Browning）、乔治·艾略特（George Eliot）、威廉·莫里斯（William Morris）和爱德华·伯恩—琼斯（Edward Burne-Jones）。

然而，纯以经济效益而论，这趟为期一个月的旅行彻底失败，对拜罗伊特的赤字来说，这些门票收入根本是杯水车薪。为了摆脱最难缠的债主，瓦格纳由自己的积蓄中拿出了5万马克，不过由于形势如此悲观，他开始郑重考虑是否要移民美国，再也不要回到德国境内。他在1877年6月写给弗里德里希·菲斯蒂尔（Friedrich Feystel）的信中意志消沉地说：

我的作品会在各地上演，民众也会群集观看，但没有人要来拜罗伊特。我只能说这个地方是我自己的选择。而我当初之所以如此做，是出于一项宏大的理想：我要在全国支持下，创造出某种崭新而自成一格的事物，这座小城也会因而变得举足轻重，成为艺术的华盛顿。我对我们社会的上层阶级寄望过高。

虽然对瓦格纳威胁要移民美国深感恐慌，路德维希二世却仍不愿插手拯救“拜罗伊特计划”。1877年9月15日，瓦格纳对聚集在音乐节剧院，等待音乐节命运宣判的



不朽的守护神将桂冠赠予路德维希二世

瓦格纳协会代表发表演说。他说他们“又一次回到起点”，不过他也乐观地提出打算在拜罗伊特建立一所音乐学校，以训练具有真正“德国风格”的音乐家，虽然这项计



瓦格纳、李斯特、彪罗的漫画像

划一如慕尼黑的前车之鉴，永远都未能实现。9月底，瓦格纳开始编写《帕西发尔》第二幕（同时与朱蒂特·戈蒂埃展开一场为时短暂、却充满热情的通信恋情），不过到了1878年，事实已摆在眼前，为数高达98634马克的庞大债务已不容他继续置之不顾。在诉诸法律的威胁下，柯西玛害怕这种灾难会对瓦格纳的创造力产生影响，于是主动大胆写信，亲自向路德维希二世求援。她的恳求果然产生效果，1878年3月31日，瓦格纳和巴伐利亚王室财务部达成协议，由国库贷款给他还债，利息为5%。另外，只要他的作品在慕尼黑上演，他都可以从中获得10%的版税。



查尔斯·莱尔（Charles Lyall）所画1877年于伦敦的瓦格纳漫画像

金钱问题解决之后，瓦格纳又可以专心于《帕西发尔》的编曲工作，并且在1879年4月完成曲稿。至于《帕西发尔》的主题，通常都被认为与瓦格纳晚年一再强力解说的某些争议性哲学理念有关，种族、宗教和被他视为腐败堕落的欧洲文化要如何重生等问题都牵涉其中。这些理念主要见于《拜罗伊特报》（Bayreuther Blätter），这是一份创刊于1878年1月的新闻性月刊，瓦格纳曾在这份刊物上发表一系列文章，而且全都

为日渐增多的追随者悉心接受。这些人会聚集在瓦温弗里德聆听大师对各种事物的看法——由活体解剖到“犹太人问题”一应俱全。在这些文章中,瓦格纳对自己强烈的反犹太思想(他企图以近似理论性的论证法自圆其说)毫无保留,对视之为谬误、恶毒的犹太教大肆攻击,认为它颠覆了纯正的基督信仰。他甚至鼓吹回归素食,认为这是人类得以重生的必要条件。

瓦格纳对于德意志人民不支持拜罗伊特音乐节,依旧愤愤不平。这种失望之情无疑加强了他的一种信念,他认为这个国家正受到一股日渐增强的文化病害的侵袭,而当时普遍被德国中产阶级视为对社会有不佳影响的犹太人,则应负担一大部分责任。在最引起争论的一篇文章《英雄气慨与基督教义》(1881)中,瓦格纳引用法国作家阿图尔·德·高比诺(Arthur de Gobineaw)的种族思想(1880年他与后者曾在威尼斯长谈过数次),认为优越的亚利安人(Aryan)就是因为与劣等种族通婚才会日渐堕落。而在瓦格纳的心中,后者指的就是犹太人。由此可以明显看出种族纯化与《帕西发尔》(举例来说)剧中的圣杯武士团之间的相似之处。瓦格纳相信解决犹太人对德国文化影响的关键,就在于(他的)艺术的解脱力量,而从未鼓吹采取更直接的行动(他在1880年曾经拒绝在一份反犹太国会陈情书上签名,他说:“我和目前的反犹太运动毫无瓜葛。”)。直到本世纪,由于希特勒与纳粹党徒企图为“犹太问题”找出一了百了的解决之道,瓦格纳在《拜罗伊特报》上发表的一系列思想才

导致了可怕的后果。

1879年底，瓦格纳的健康更加恶化，他只好离开德国，到气候较为宜人的意大利暂居，他这一生最后的三年也大都在那里度过。1880年1月，他和家人迁入那不勒斯湾上的安吉瑞别墅（Villa Angri），专心投入1879年8月就已在拜罗伊特着手编写的《帕西发尔》总谱。除了享受充满生命活力的意大利阳光之外，瓦格纳对俾斯麦和德意志帝国也逐渐感到失望。他觉得他们并未履行当初的承诺，反而无耻地鼓吹军国主义，使文化进步大受影响。他现在相信——也期望——未来将是社会主义的天下，他认为如果要改变民众的态度，他的音乐节要想得到全国性的支持，社会主义将是基本的条件之一。

1880年瓦格纳几乎都滞留在意大利，直到10月才回到拜罗伊特。安吉瑞别墅的来访宾客包括哲学家海因利希·冯·斯坦因（Heinrich von Stein），他受聘担任齐格弗里德的家庭教师；作曲家恩格尔贝特·胡伯丁克（Engelbert Humperdinck）；年轻的俄国画家保罗·冯·朱可夫斯基（Paul von Joukovsky），他后来不但负责《帕西发尔》的背景与服装设计，而且还是瓦格纳晚年亲密的陪伴者。在一次同游阿曼非（Amalfi）的旅途上，他们参观了位于沙勒诺海湾（Gulf of Salerno）的卢佛乐宫（Palazzo Rufolo），瓦格纳就在那里找到《帕西发尔》第二幕的科林沙魔术花园（Klingsor's Magic Garden）的最佳范本。1880年7月，瓦格纳和家人离开那不勒斯，向北旅行到西耶纳（Siena），在城郊租了一

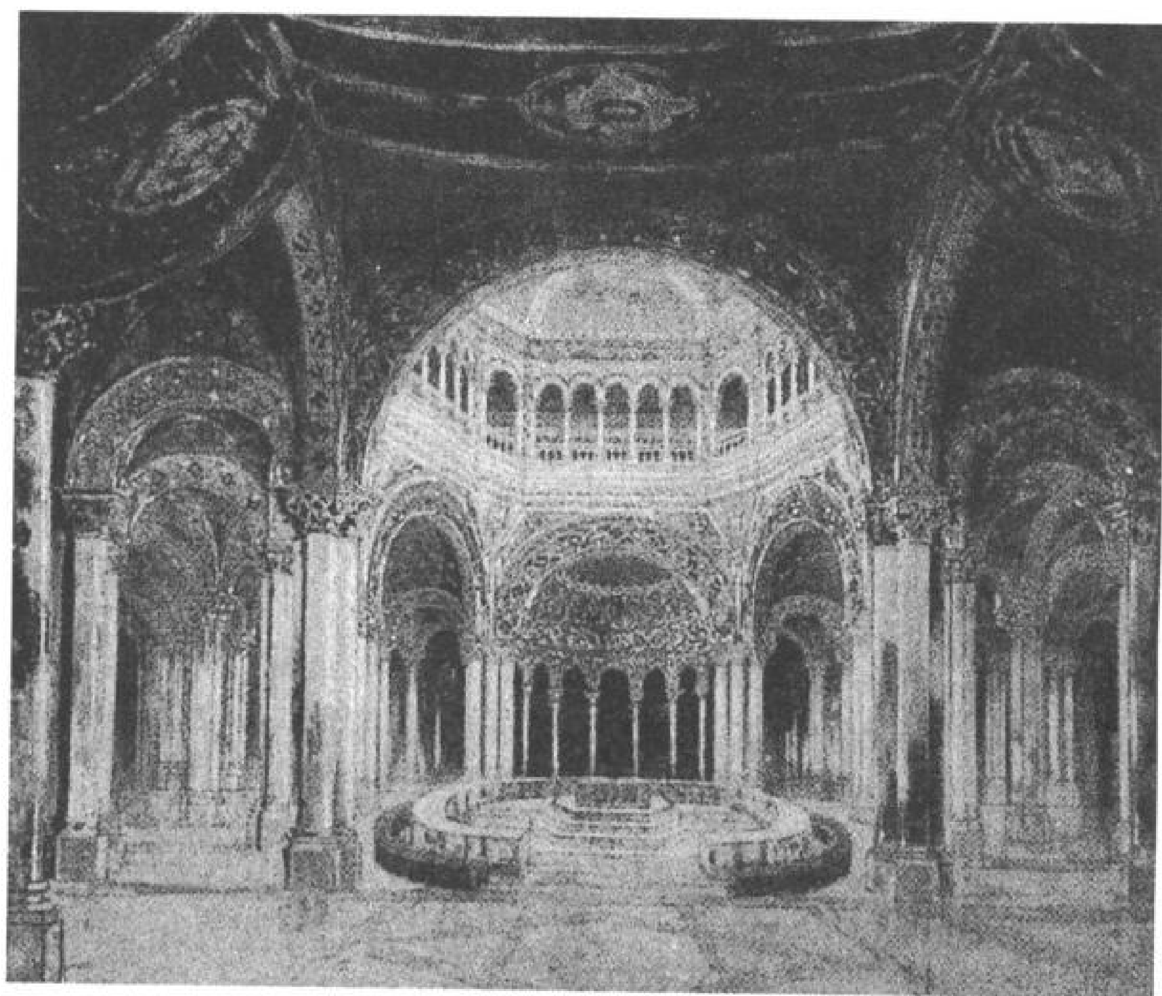


迈尔哈克(Meilhac)饰演《帕西发尔》中的昆德里(Kundry)

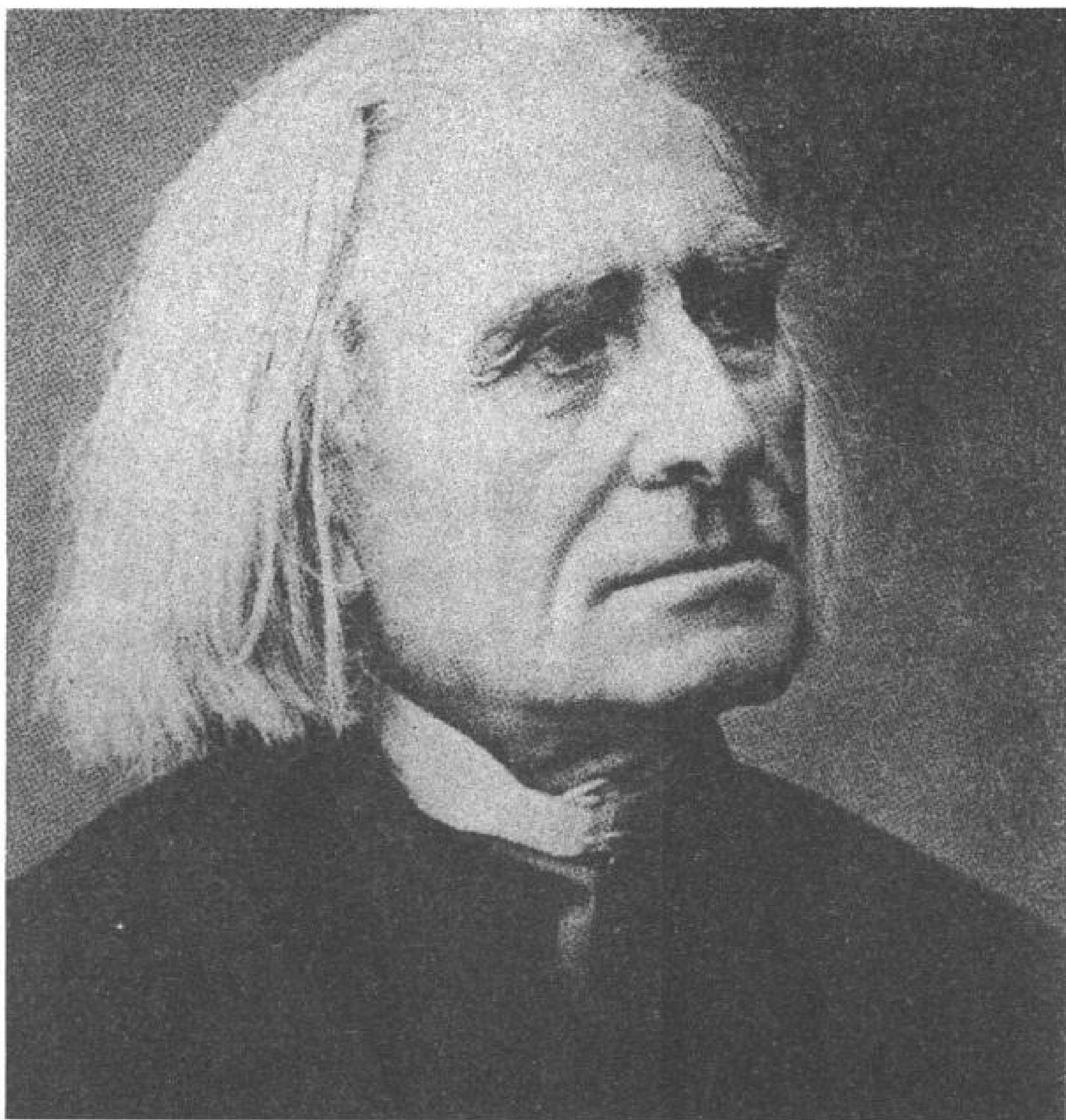
栋别墅住下。旅居西耶纳期间，李斯特曾经一度登门拜访，两人最后终于重修旧好。瓦格纳同时还完成了自传《我的一生》的第四部(后来成了最后一部)，内容一直写到他在1864年奉召前往慕尼黑为止。在西耶纳这段期间，瓦格纳还参观当地著名的大教堂，深受教堂内部的堂皇庄严感动之余，他要朱可夫斯基画下一系列草图，当作《帕西发尔》第一幕和第三幕的圣杯神殿布景蓝图使用。

在返回拜罗伊特的路上，瓦格纳中途还在慕尼黑停留了几个星期。1880年11月12日，瓦格纳为路德维希做了一场非公开性的表演，指挥演出《帕西发尔》序曲，皇家包厢内只见国王一人独坐聆听，这就是他们俩最后一

次的会面。路德维希渐行渐远，慢慢隐没在自己以传奇与城堡构成的梦想世界之中，他的心理健康急剧恶化。1886年，他被人发现和另一名男人一起溺毙在史塔恩堡湖中。1881年5月，瓦格纳前往柏林参加由莱比锡歌剧院指挥安吉罗·纽曼（Angelo Neumann）筹备的《尼伯龙根的指环》在柏林首演。瓦格纳的声名之所以能在19世纪末响遍欧洲各地，纽曼的巡回演出有着极大的贡献。由于深受胸痛之苦，瓦格纳在当年11月再度启程前往西

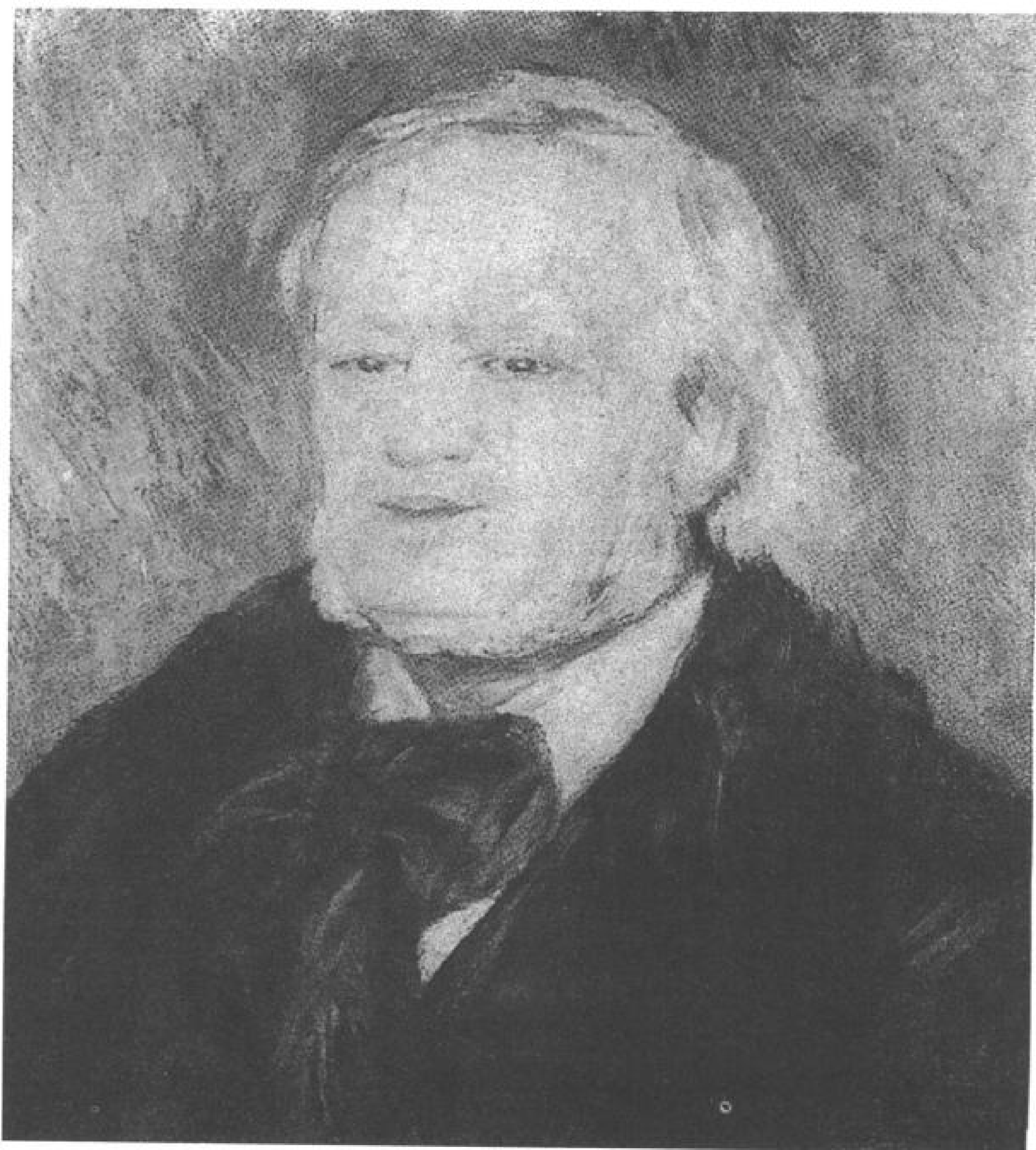


依照朱可夫斯基的设计所画的《帕西发尔》圣杯神殿



李　斯　特

西里岛。就在西西里岛上的巴勒摩城，瓦格纳终于在1882年1月13日完成《帕西发尔》总谱。两天之后，他请来雷诺阿（Renoir）为自己画像（他说这幅画让自己看来像个“新教传教士”）。在巴勒摩过完春天之后，他在5月又回拜罗伊特筹备第二届音乐节。



雷诺阿所画的瓦格纳

瓦格纳称《帕西发尔》为“神圣的节庆剧”，虽然这句话颇容易产生误导作用，让人（例如尼采）以为基本上是一部宗教性的基督教作品。事实上，除了基督教义之外，《帕西发尔》剧本还囊括异教、佛教和叔本华思想在内。一如先前的音乐剧作品，瓦格纳主要并不是想表达某一

种特别理念，而是想通过神话与象征，揭露思想与感情的下意识世界。就如他在《拜罗伊特报》上发表的《宗教与艺术》(Religion und Kunst, 1880)中所说：

> 你可以这么说，当宗教变得虚假之后，就只有艺术能通过对其神秘符号价值的感知，而保有宗教的精髓。宗教能让我们在表面上接受这些符号，而其中深藏不露的真义，却只能透过艺术的理想化呈现才能表露出来。

音乐节开幕前，瓦格纳解散了显然无力募得所需款项的赞助人协会，将音乐节开放给所有付费入场的一般民众。1882年7月26日，《帕西发尔》在音乐节剧院首次演出，指挥为赫尔曼·莱维（Hermann Levi），一位犹太人。瓦格纳是受限于自己与路德维希的1878年合约，才不得不启用他。因为在国王的坚持下，这款合约规定瓦格纳必须采用慕尼黑宫廷剧院的人员(矛盾的是，许多与瓦格纳合作密切的音乐家都是犹太人，虽然他从不隐藏自己的反犹太主义，甚至还常常恶言中伤他们)。《帕西发尔》总共演出了16场，到了8月29日的最后一场，瓦格纳在第三幕换景时由莱维手中接过指挥棒，亲自指挥到终场。虽然路德维希不能列席令他感到难过，但知道1882年的音乐节不论在艺术或财务上都是一大成功，还是令瓦格纳颇感欣慰。门票收入的盈余可以确保下一年的音乐节无断炊之虞。

然而，《帕西发尔》的筹备工作却让瓦格纳的健康大

受损伤，过度劳累使得他的胸痛症状更加恶化。由于需要再多晒晒意大利的阳光，瓦格纳在那年9月又举家移往威尼斯，在俯瞰大运河的温德拉米宫[威尼斯大运河沿岸之屋昔日均为贵族居所，各以贵族之家族命名为某某“宫”(Palazzo)。随着时代变迁，威尼斯不复昔日商业、政治中心的威风，许多人纷纷搬离，而将原有房产出售或出租给观光客，如瓦格纳等人。今日前往威尼斯，乘船经大运河时，仔细观看河边房屋，可以看到有一处屋外有瓦格纳像，即是瓦格纳去世之所Palazzo Vendramin]租下了一整层楼。瓦格纳在威尼斯的生活过得平静自在，他把时间用来阅读书籍、为《拜罗伊特报》写了一篇有关《帕西发尔》的文章，另外还与柯西玛乘冈多拉小船游遍运河。李斯特在11月也来到温德拉米宫住了两个月，写了一首悲



位于威尼斯的温德拉米旅馆



朱可夫斯基所画瓦格纳去世前夕的素描

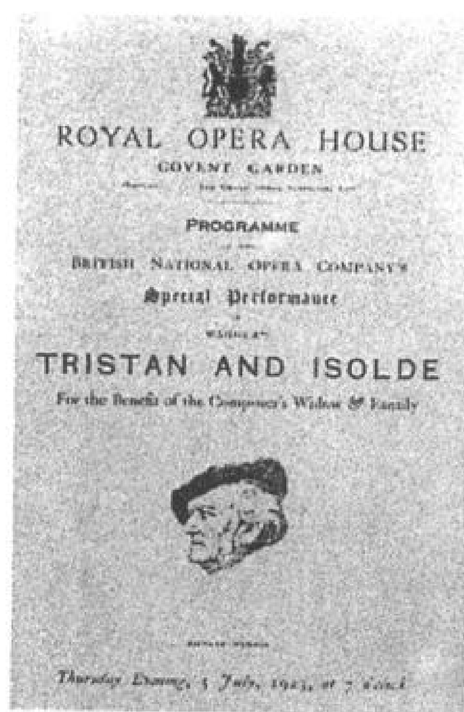
凄的钢琴曲《悲伤的冈多拉》(La Lugubre Gondola)，并且和瓦格纳谈起往后的交响曲计划。这项计划虽然未能实



《莱茵的黄金》中的阿伯利希(Alberich)与莱茵仙女。“救回黄金!”



拜罗伊特的瓦格纳送葬行列



《特里斯坦与伊索尔德》慈善演出的节目单

现，不过瓦格纳心中再度被唤醒的纯管弦乐热情，终于在1882年的圣诞夜得以宣泄。为了庆祝柯西玛的生日，他一手筹备并指挥演出C大调交响曲——一首他在50年前写于莱比锡的旧作。

1883年2月12日，瓦格纳一边坐着看书，一边让朱可夫斯基画了一张他的脸部素描。那天瓦格纳在其他人都回房后还未休息，他以在钢琴上弹奏《莱茵的黄金》最后的莱茵女儿悲歌自娱。第二天早上，起床后就在书房继续写一篇已经写了数天的文稿《关于人类中的女性》，他在文中详述他对爱情、婚姻与性别平等的看法。朱可夫斯基在两点左右过来午餐，他发现柯西玛泪流满面（可能因为和瓦格纳稍早曾发生争吵），坐在钢琴前弹奏舒伯特的《泪颂》(Lob der Tränen)。瓦格纳请人传话说他不舒服，不想吃午餐。不久，女仆就听到他的房里传出呻吟声，发现他痛苦地坐在书桌旁，面前摆着尚未完成的文稿。柯西玛立刻过来探视并请来医生，不过已回天乏术。他的心脏病严重发作，当天下午3点30分左右，他终于在柯西玛的怀中去世。

第二天，雕塑家奥古斯多·班文努蒂（Augusto Ben-



瓦格纳墓旁的柯西玛

venuti）制作了瓦格纳遗体的脸部模型。2 月 16 日当天，瓦格纳的遗体由冈多拉小船载往火车站，转运回拜罗伊特。柯西玛一整天都紧抱着丈夫的尸体不放，哀恸加上整日未进饮食,使她一度也虚脱到生命堪虑的地步。“本世纪有幸目睹此等天才的诞生”，路德维希在观赏过《众神的黄昏》后曾如此写道。无数悼文与唁电自全欧各地涌向拜罗伊特，证明瓦格纳的艺术对本世纪的创造力具有难以估计的影响力。2 月 18 日清晨，送葬队伍穿过两旁挤满人群的街道，来到瓦格纳的永眠之处。在一场只

有柯西玛和少数几位至交在场的私人仪式中，他的遗体被安置在位于瓦温弗里德花园的墓穴之中，他终于摆脱一切梦幻,获得最终的宁静。

附 录 一

歌剧作品一览表

歌剧作品一览表	完成年代	首演时间、地点
仙女	1832—1834	慕尼黑,1888
爱情的禁令	1834—1835	马格德堡,1836
黎恩济,最后的护民官	1837—1840	德累斯顿,1842
漂泊的荷兰人	1841	德累斯顿,1843
唐豪舍	1842—1845	德累斯顿,1845
罗恩格林	1846—1848	魏玛,1850
莱茵的黄金*	1852—1854	慕尼黑,1869
女武神	1854—1856	慕尼黑,1870

*《莱茵的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》、《众神的黄昏》组成了歌剧史上最伟大的宏篇巨制《尼伯龙根的指环》。

歌剧作品一览表	完成年代	首演时间、地点
齐格弗里德	1856—1871 (第二幕与第三幕间隔 12 年)	拜罗伊特,1876
特里斯坦与伊索尔德	1857—1859	慕尼黑,1865
纽伦堡名歌手	1862—1867	慕尼黑,1868
众神的黄昏	1870—1874	拜罗伊特,1876
帕西发尔	1877—1882	拜罗伊特,1882

附录二

瓦格纳的音乐精神

一、作为德意志精神总结的歌剧

弗里德里希·尼采是19世纪下半叶最伟大的思想家。他不仅在哲学和美学界，而且在语言学和文学界有过决定性的影响。他在他的著作中，为求得新型的人而战斗。他要求在非常有才能的领袖的指导下改组人类社会，要求由一个在经过严格自我锤炼和追求完善的人类阶层来进行统治的"超人"的理论。这在他当时曾为人们所歪曲误解。20世纪初，文学和戏剧中充斥着恶魔般的人间猛兽，他们竟被认为是高出一切道德准则之上的尼采式的超人。尼采思想的深刻性、其道德的真理以及其伟大的诗的素质现在已比较为人(甚至他的敌人)所理解和接受。尼采虽然不信任叔本华和瓦格纳的言论中所强烈表现的形而上学，但他却成了他们两人的支持者。因为他相信叔本华，尤其是瓦格纳，是和古希腊的精神有着

直接关系的，因此，他写了著名的《悲剧的诞生》。这位脆弱的青年学者在书堆里度过了他的青春，把瓦格纳看成酒神狄奥尼索斯的强有力的高级祭司，看成人的生活的威风凛凛的统治者，看成近代艺术生活以及哲学的立法者。于是，我们就找到了这个人，他不仅批判过去，而且预言未来；不仅劝说，而且鼓动；不仅定下规划寻求英雄，而是做到了这一切，成了英雄的化身，成了超人。他那强大的性格和大量的作品长时间在知识界产生了空前的影响，这个人就是里夏德·瓦格纳。

在银河般的思想家之群中，一个音乐家占据了首要的地位，乍看起来，似乎令人惊奇。但浪漫主义认为音乐是最为浪漫的艺术，自然就把它摆在文学艺术诸层面的最高层。因为音乐是诸艺术中最不合乎逻辑的——尽管它有音乐逻辑的严格的技术要求，所以它与具体象征是无关的。它不但能够表达观念本身，而且能够表达意志。瓦格纳戏剧的最深刻的内容是一部现世哲学问题的交响诗，我们在舞台上所看到的只不过是用象征化了的戏剧形式对于其思想予以说明而已。瓦格纳宣称他的音乐剧不是继续格鲁克、莫扎特和韦伯的工作，而是产生于贝多芬的第九交响乐的。

瓦格纳和尼采都相信综合艺术曾经一度是整个一个民族——古代希腊——的骄傲和财富。不幸的是，在教堂统治下的几个世纪的基督教文明阻止了这种艺术的自然发展。但是，他们相信这种普遍的艺术是可以恢复的。而且，一旦恢复起来必将证明为艺术的唯一可能的形式，所

有其他一切个别的艺术都将归于泯灭。尼采认为瓦格纳是能够按古希腊精神使文学艺术再生的人。在瓦格纳的精神中他看到了散发着永恒的东西,看到了天才(这后一概念后来发展成为“超人”)。他相信他在《特里斯坦与伊索尔德》中找到了酒神祭祀的再生的理想。

在动荡声中
在响亮声中
在吹动一切的宇宙呼吸中
　　淹没——
　　沉沦——
　　昏厥——
极乐世界!

在这些诗句中,尤其是在说明这些诗句的音乐中,体现着酒神式的“吞噬一切的烈火——死”,体现着在宿愿得偿的烈火中,在“极乐世界”中的个人灭亡的“必要条件”。特里斯坦和伊索尔德死了,他们是在死中结合在一起的:

我们将死去
永不分离
永远,永远
无穷无止
没有苏醒

无所恐惧
没有名义
在爱的拥抱中
一切给了我们自己
只为了爱我们才生存下去

这是毫无死的痕迹的“死的音乐”，因为它实际上是赞美永生的音乐。在这音乐中一切个人的东西都升华到了“宇宙呼吸”之中。

值得注意的是，从未有一个音乐家的音乐给数代人的生活与艺术以这样重大的影响。但这种影响和他的音乐的内在价值是不相适应的。巴赫的音乐、贝多芬的音乐，具有更为重大的意义，但从未产生这样革命性的、广泛的后果。使瓦格纳成为19世纪末到20世纪初欧洲文化的普遍的预言家，必然有着不同的（不只是音乐的）原因。瓦格纳自己不仅仅只想做一个伟大的音乐家，他所创造的音乐，对于他只不过是按他的精神完全重新组织生活的渠道。他的音乐，除了是艺术之外，也是抗议和预言；但瓦格纳并不满足于通过他的艺术来提出他的抗议。他自由地运用了一切手段，这也意味着音乐的通常手段对他的目的来说是不够的。莫扎特或贝多芬的音乐让听者的心灵去反应音乐在他心中所引起的情感；听者参加了创作活动，因为他必须在这音乐的照明中创造出自己的境界和形象。瓦格纳的音乐却不给听者这样的自由。他宁肯给予完整的现成的东西，他不满足于只是指

出心灵中所散发出来的东西，他试图提供全面的叙述。瓦格纳采用最完备的和多方面的音乐语言，加上可以清楚地认识的象征,他提供了一个完整的,不仅是感情方面的，而且是理智方面的纲领。这样他就能迷住近代富有智力的听众。这种“全部表现”——热情与体验的完全表现，正是瓦格纳的音乐之所以能够使听者为之陶醉的原因所在。因为听者可能引起的反应已包含在音乐之中了，不再需要他参与创造。凡是想要不惜任何代价去影响和感动人的，就必须研究能做到这一点的手段。而瓦格纳就刻苦钻研了这些手段，并且使之变成了他自身存在的组成部分。

把天然的本能和利害关系加以“精神化”,使之成为世界观的问题，这是德国人的智力本性所具有的特点。瓦格纳的神话和传奇的精神促进了这种倾向，并且给这种德国人特有的癖好涂上一层宗教气味的香脂。他给德国的精神气氛搀入新的迷魂药，使之趾高气扬地达到第三帝国时期那样的优越感。这中间瓦格纳所起的作用即使不超过也决不亚于俾斯麦。没有比这更足以说明问题的了,有一幅名画:德国皇帝威廉二世在一只天鹅前面站着,手里拿着他的罗恩格林钢盔,俨然是一个德意志帝国主义的圣杯的守卫骑士。瓦格纳的英雄人物和瓦格纳的音乐不只是产生了一个自然热情的新世界，而且是用神话、宗教的虚构掩盖了这些人的热情的世界。

青年时期的尼采是完全受着瓦格纳的影响的。尼采作为一个真正的浪漫主义者是从崇拜歌德开始的，他从

瓦格纳身上看到了天才，而天才的概念发展成为神话的概念了。尼采以同样的尺度应用在瓦格纳身上。和瓦格纳音乐的所有忠实听众一样，他完全投入在这种音乐的强大的感官的吸引力之中了。随着对这音乐的倾倒，他也为一个丰富多彩的性格所吸引了。似乎是瓦格纳为他重新揭开了他所热爱的古希腊文化的奥秘。尼采在瓦格纳的音乐中看到了一个新的时代,一个悲剧的、英雄的时代将要诞生。因为他相信古代希腊悲剧的神话同样是从音乐的精神中产生的。他把瓦格纳看作了新的、酒神式的人物的先驱。尼采的第一部伟大著作《悲剧的诞生》就是奉献给这种酒神精神的，而他认为他在瓦格纳的音乐剧中看到了这种精神。这样瓦格纳找到了一个弟子、一个志同道合的哲学家。但是这个弟子是比他的许多敌人要危险得多的。当这两人的创作活动之间有着接触的时候，青年尼采对瓦格纳一直是怀着无限的友情和崇拜之心的;因为尼采是从瓦格纳的行动中设想他自己的思想、目的和观点的。但是，一旦尼采的批判能力开动起来的时候,他开始检查他自己的思想,这时决裂是不可避免的了。很少有比这位古怪的哲学家更对朋友忠心耿耿的人。但对于一个虚伪的声音、一个不诚实的行动,他具有几乎近于病态的感觉能力。瓦格纳被一些追随者们、一些优秀的音乐家们和许多仰慕他的妇女们包围着，他的强大的智力渴望着一位适合他的口径的思想家。他为在尼采身上找到了这样的思想家而高兴。但是这个弟子一旦发现瓦格纳的英雄主义是一个演员的英雄主义，瓦格

纳的神话是舞台上的神话时，他立刻就舍弃了他的老师。尼采是最先读到瓦格纳自传的读者之一。因为那时只有在朋友圈子里才读得到。最初的怀疑，一定就是在这时产生的。因为他必然已感到他后来用严厉的言词加以斥责的虚伪性。"流传的所谓瓦格纳自传，是虚构的，是企图作给公众看的，如果没有更坏的意图的话。我必须承认对我们看到的瓦格纳所描写的每一点我都抱着最大的怀疑。他还没有骄傲到足以说出实话的地步……甚至于在传记中，他还是只对自己忠实——他还是一个演员。"拜罗伊特的第一届音乐节使尼采更加失望，因为他原来期望的是古希腊悲剧的严肃的热情的再生，新的人类尊严的第一次示威；但他看到的却是典型的国际音乐节的折衷主义的气氛和迫切期待惊人演出的庞大的观众。这不能归咎于瓦格纳，瓦格纳的错误在于他的整个人的性格是完全和这种气氛相适应的。最后使尼采无比痛心的是瓦格纳的最后一部作品《帕西发尔》。因为《帕西发尔》是不符合他的酒神式的戏剧理想的，而他原来认为这后者也是瓦格纳所追求的目标。尼采认为《特里斯坦与伊索尔德》是接近于理想的，但是《帕西发尔》则是虚假的，酒神式的理想被改造成了一部舞台神话歌剧，是为新日尔曼帝国培养神圣的资产阶级的。这是一次致命的绝望，使尼采深受震动，因为在他心目中没有比宗教的伪善，比"奴隶精神"的大妥协以及大众心理更加可恨的东西了。在《帕西发尔》里，他看到演员在公众的愿望和趣味面前卑躬屈膝了。尼采在这时发表的《人性的，太人性

的》一文中指出了瓦格纳创作中的缺点和矛盾。这时，老师突然觉悟到他培养的不是一个弟子而是一个敌人，于是他们就分开了。尼采没有经得起这深刻的绝望，他最后患了疯病，这是主要原因之一。

1873年，尼采说他认为瓦格纳除了他自己，是不相信任何事物的，而"那只相信自己的人是对他自己也不再会忠实的"。这是一个很尖锐的看法，而且是完全正确的。但瓦格纳虽然不忠于自己或任何其他事物，虽然从根本上讲，他的普遍艺术是失败的，但他那钢铁般的意志和他那巨大的精神力量是取得胜利了；他那种要肯定自己，争取支配权的努力是成功了。他成了立法者，他的眼色到处起着重大影响。在他创造的雄伟气派中，一切细小的问题都消失了。他的戏剧和诗是薄弱的，他的表演往往只是美丽的辞藻，但他的音乐往往是最优越的，也往往只是牵强的。但总的来说，他的确是个可畏的、独特的人物。他的艺术是一种剧院的语言，它不适合狭小的场所。它是一个民族的声音，日尔曼民族的声音，它要响遍世界各地，它是被人听到了，被人注意到了。为了达到这一目的，他作了一切努力。他的每一个行动都是有明确的动机的，他从来没有说过偶然的词句，他写的文章中没有一句空话。他那要求支配权的特殊性格，他的刚愎自用的性格渗透到了他的艺术的每条纤维之中。他性好煽动，结合着一种无情的专横，再加上他对待同事和对手毫无骑士风度和宽宏大量，使他结下了大量的仇敌。

任何人或艺术家都不能和他的前辈截然分割开来，

瓦格纳本人也是在当时占统治地位的音乐势力的影响下开始他的创作的。他从旧式的神话歌剧《仙女》开始，接着进入到历史大歌剧《黎恩济》，然后是受到韦伯和马施纳启发的浪漫主义歌剧——《漂泊的荷兰人》。浪漫主义歌剧在《唐豪舍》和《罗恩格林》中达到了高峰。这时在风格上和思想意识上开始了一个巨大的转变。转变之突然，在文学艺术史上是前所未见的。1849年德累斯顿的革命给了我们一个瓦格纳，他改变了历史的行程。如果没有政治上的激变，也许瓦格纳会达到他的最终目的。假如他不是因为可笑地而且无害地参与了政治事件受到严厉惩罚的考验的话，事态又会变得怎样呢？这是不可想像的。那次的起义没有什么大效果，而那在街垒上鼓吹反抗的“民主主义者”变成了普鲁士霍亨索伦家族的最热烈的崇拜者，并且还是1870年普法战争的大力支持者，这就使他失去了许多正直的爱戴者的友谊。他的“左派”活动的政治上的结果是以反动倒退而告终的。但那次起义却使他个人获得了自由。如果读一下他在流放中写的书信，就可以看到，这个亡命徒和原来德累斯顿的宫廷乐长简直前后判若两人了。把他和过去束缚在一起的一切都瓦解了。他被排除在德国艺术的社会和个人的联系之外，他摆脱了它的习惯势力，站在那个艺术世界之外，不再参与其发展了。他的巨大的毅力在于他不试图恢复失去的联系，而是开始去创造一个能使其艺术得以自由成长的自己的世界。这样，瓦格纳就成了浪漫主义达到高潮和衰落时期的最有代表性的、最完善的大师。他集聚

了他那一世纪的一切消极的弱点，积极地把它们发展成为普罗米修斯式的强大的创造：最高度的热情、最阴森的悲观主义、不可遏制的官能的欲望、追求成就与得救的急切心情，所有这些都达到最大的限度，以至现实世界与彼岸世界之间的界限已经无从识别了。在这样的一些条件下，形成了这样一个具有压倒威力的和独创性的艺术人格，在整个文化史上将永远保持为极其异常的伟大业绩之一。

二、作为交响乐的歌剧

古典主义和早期浪漫主义时期极富表现力的管弦乐语言，在瓦格纳那里变成了一种运用无限自如的近代管弦乐法技巧，在这方面瓦格纳将永远是一切时代的最伟大的魔术师之一。这种近代管弦乐完全不顾任何限制，行使着最高的支配权，充分地表现其自身，并把作曲家的意图和感情，以及由于表演与戏剧所加的限制不能明白表现的感情也公然地表达出来。管弦乐队开始自诩是掌握了表现力的垄断的形式，而这垄断形式在瓦格纳的手中逐渐发展着。即使在比较早期的作品《唐豪舍》中，在戏剧上本是很重要的时刻，一切也都交给管弦乐队去表现了。

人声既然放弃了它们先前的特权，“说话歌曲”开始取消了朗诵式的宣叙调和抒情性的咏叹调之间的区别，所有这些都在《罗恩格林》中完成了；同时还消灭了二重唱、咏叹调、终曲等传统歌剧的演唱形式，以利于文学的、

戏剧情景的表现。在瓦格纳的早期歌剧作品中，作曲家的音乐本能和他的戏剧意图之间是有斗争的，从"珊塔叙事曲"、"罗马的叙述"、"夕星之歌"等唱段看来，他还是在写咏叹调，但是迫于音乐逻辑的力量，他常常出现接近朗诵的缺点。但是，在《唐豪舍》中所用的音乐语汇已经好多了，在《罗恩格林》中达到了完善的地步，因为这时管弦乐已经成了足以承担音乐素材的主力，可以让人声去表现他们的说话歌曲了。

随着瓦格纳的主导动机技巧与剧中的某一人、某件事或某种思想相联系的音乐主题或动机的形成，这一动机在对象的每一次出现或被提及时响起（通常在乐队中），以后每次出现或被提及时重复，从而建立联想，增强全剧的连贯性的充分发展，最初那种没有把握的情况清除了，瓦格纳终于能以可靠的交响乐手法织成一种丰富的管弦乐结构笼罩整个歌剧。

瓦格纳还把大、小调体系发展到了极限。但还未敢越界。然而在他那不断展开的、漩涡般的转调中，常常使人无法找到其基本调性，因为终止法冲淡了，所以正常的调性关系也被放弃了。但无论和声与转调都从来不是不合逻辑的或牵强的。他的脱离自然音阶的旋律与和声走向半音阶体系的明显倾向，是浪漫主义趋于在无限中瓦解这一倾向在音乐上的表现。它要求自由，要求脱离调性的约束，脱离声部进行，脱离古典终止式以及调性决定曲式的诸要素。这种"自由"起初表现在旋律中，后来侵入和声。在和声方面，它找到了处理变化和弦的广阔天

地，有时不予解决，有时按完全违反常规的样式解决。早些时候，半音阶体系曾被大量使用来刻画人物性格。到了瓦格纳的直接前辈如施波尔或马施纳，它已达到几乎接近瓦格纳的和声及旋律语言的强度。《特里斯坦与伊索尔德》的作曲家把它发展到了整个浪漫主义时代的存亡经受考验的阶段；在这种和声过重的世界中，音乐的一个世纪面临着危机。在浪漫主义音乐危机中，和半音阶体系相联系的还有另外一个极重要的和声因素，即同音异名的转调法。通过它更加强调了调性逻辑的自由。不停地转调、调性的经常摇摆，是音乐家试图奉行戏剧家的美学理想的最高努力，目的在于把点燃戏剧的不易的、灼热的、无休止的热情恰当地描绘出来。《特里斯坦与伊索尔德》中和弦复杂的半音变化，加上调的不断转移，产生了一种新颖、独特、模棱两可的调性，它无法按巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬的和声体系来加以解释。从布鲁克纳、马勒、里格、里夏德·施特劳斯、勋伯格到韦伯恩的和声风格演化中，我们都可以看到《特里斯坦与伊索尔德》的影子。

《唐豪舍》将德国浪漫主义脚本的内容辉煌地纳入传统大歌剧的框架中，从而把《黎恩济》、《漂泊的荷兰人》中的浪漫主义彻底地加以表现。而1850年由李斯特指挥在魏玛首演的《罗恩格林》，不仅是德国最后一部浪漫主义的歌剧，而且也预示了瓦格纳歌剧的重大转变：音乐变得更加绵延不绝，更少段落分明的痕迹，合唱、独唱、管弦乐融合成一个宏大的音乐场景。

戏剧音乐的连贯性在《罗恩格林》那里开始变得牢固起来。许多瓦格纳作品选集或其他选曲中的这一歌剧的选段,经常需要由编者加上某种结尾,否则这首曲子就会和下一首曲子混在一起了。这就足以说明《罗恩格林》的音乐是怎样加强了连贯性。《罗恩格林》代表着浪漫主义歌剧的顶点。在这部歌剧里,外来的成分和德国的稳固的管弦交响乐创造性地融会在一起了。管弦乐队发挥了其诉诸感官的辉煌力量,但歌唱家仍然在唱,而不是在说话。从序曲的第一小节起,我们就感觉到出现了一种崭新的管弦乐技巧,这技巧已不再单单依靠分量和强度,但它却能升高到透明的境界。

在《罗恩格林》之后,产生了使瓦格纳赢得音乐界的地位并迄今保持这个地位的作品,即《尼伯龙根的指环》、《特里斯坦与伊索尔德》、《纽伦堡名歌手》和《帕西发尔》。构成《尼伯龙根的指环》的四部剧的创作过程是很奇怪的。最先写成的是《众神的黄昏》。当时瓦格纳发现这部大型作品太简略了,于是在它前面加了《齐格弗里德》。而这部作品又需要前面附加作为准备的作品,于是又写了《女武神》。然后又在整个三部剧的前面加了序幕性质的《莱茵的黄金》。但是给这些剧写音乐的次序却是相反的,即在《齐格弗里德》的第二幕终结以后,正常的次序被打断了,停了 12 年之久。在这中断期间,瓦格纳创作了两部在规模和性质上完全不同的作品,而当他回过头来继续写《尼伯龙根的指环》时,他竟能毫不犹豫地、毫不改变风格地把它写完。《尼伯龙根的指环》的戏剧故事的

成长过程从一开始就破坏了它的统一性。瓦格纳在戏剧方面，没有能够掌握住它。令人惊异的是瓦格纳作为音乐家运用他在交响乐方面的雄辩的技艺，克服了剧本的冗长和散漫无章的重复。

因为瓦格纳偏爱叔本华的哲学，又热恋玛蒂尔德·韦森东克，所以他撇开了关于日尔曼的神和英雄们的争论，在其巨大的爱情力量推动下，写下了他的最强烈的、最浪漫主义的、最热情的戏剧——《特里斯坦与伊索尔德》。除篇幅太长，有些时候使人感到烦闷之外，这部抒写色情的爱的一切时代最伟大的诗篇，就其风格、情绪和表现而论，可以说是一部几乎达到了奇迹般的统一性的作品。在近代音乐史上，经过时间的淘洗，它仍然是最强烈和最有吸引力的作品；但《特里斯坦与伊索尔德》又是一部奇异的音乐剧，其语言艰涩，充满复杂的多音节字，听者除非背下来并预先知道是什么意思，否则是无法理解的，想听清戏剧内容是更加不可能了；但是我们不需要台词或戏剧，当我们看那第三幕静止的舞台感到厌倦时，当我们的耳朵填满了那些几乎毫无意义的头韵诗时，我们只有坐下来听音乐，因为管弦乐队“是不说谎”的。从第三幕的一开始一直到特里斯坦之死，不停出现的诸动机不断发展着：有时纠缠在一起，分开，再度纠合；有时彼此斗争着，最后重新在放纵狂欢的死神的掌握中拥抱在一起。

《特里斯坦与伊索尔德》把音乐的感官表现力发展到了极限，这种音乐的可怕的色情力量毒害了后代作曲家

的头脑。没有人能逃脱它那破坏性的影响，但也没有人能够继续写这样的音乐。如果写，也是远远不能与瓦格纳相比的。传统歌剧以歌曲为主体，而在瓦格纳的音乐剧中，在他庞大的“整体艺术”当中，管弦乐编织的网是音乐的主要因素，声乐线条只是复调织体中的一部分，不再是传统的、个性鲜明突出的、有编号的、大出风头的、在歌剧中占主导地位的咏叹调。

《特里斯坦与伊索尔德》是一部充满热情的交响乐式的狂欢音乐，所有的剧中人物都融化在音乐之火中了。接在这部作品之后的是一部真正的“戏”——《纽伦堡名歌手》。它是一部剧中人物以连续不断的动作贯穿全剧的戏剧。从一部作品转到另一部风格迥异的作品，只有莫扎特能够变得这样彻底，因为《特里斯坦与伊索尔德》里的那些热情沸腾的半音音阶的手法，动荡的、阴暗的调性，永恒延缓的终止，在这里全都不见了。这里出现的是刚健的自然音阶的语言和光芒四射的C大调的阳光，德意志的过去在《纽伦堡名歌手》中再生了。圣咏、赋格、持续低音、德国歌谣、诗琴音乐、固定低音的经文歌、重唱、进行曲、舞曲等旧的歌剧艺术又重新获得了它的合法地位，结果是一场使人感到内心温暖的表演。歌剧的篇幅虽然仍嫌太长，但听众几乎并不觉得。因为在神话剧中被废弃了的幽默、抒情和奇妙的沉思，以及人物性格的描写，最重要的还有某种纯朴自然的新歌，使听众的注意力全集中在舞台上了。

瓦格纳把《莱茵的黄金》、《女武神》、《特里斯坦与伊

索尔德》和《纽伦堡名歌手》这些巨大的但未得到演奏的总谱藏在他书桌的抽屉里,继续创作下去,这是需要有艺术上百折不挠的毅力的。拿瓦格纳的一切不忠实的行为和这相比,也就微不足道了。但是尽管他有很大的决心,当时他的处境是濒于绝望的。就在这时,一个皇室身分的保护人突然把这一切变成了天国。巴伐里亚的路德维希二世,这位年轻的像神话里的王子一样的人物,把他的王国交给瓦格纳去利用,从而挽救了处境困窘的作曲家。在他的保护下,加上最优秀的歌唱家和器乐演奏家的帮助,由汉斯·李希特指挥,1865 年在最著名的音乐家的集会上演出了《特里斯坦与伊索尔德》。但是胜利与光荣的日子只有短短几天。瓦格纳的受人非难的私生活,他的永远不讲策略的行为,他的政治历史,他对于心理反常的国王的强烈影响,引起了一场政治运动,迫使他不得不离开巴伐利亚的首都慕尼黑。但是,他和冯·彪罗的妻子柯西玛到瑞士之后,国王仍给他帮助。到了振奋人心的 1870 年,这位老革命者怀着高傲和满意的心情注视着德意志帝国的出现。现在到了他的伟大计划复活的时候了。他要为德意志民族的天才树碑立传了。这要树的纪念碑一半是他的音乐剧,一半是一个演出这些音乐剧的庙堂。次年,瓦格纳迁到了拜罗伊特,他打算在那里建立他的德国艺术的纪念剧院。1872 年 5 月 22 日,在他自己写的《帝国进行曲》的乐声中打下了剧院的基石,然后演奏了贝多芬的第九交响乐。再次用这部被认为是"未来艺术作品"的出发点的作品强调了瓦格纳过去一直

主张和为自己辩护的来自贝多芬的遗教。四年之后，剧院开幕了，三次全套演出了《尼伯龙根的指环》。瓦格纳平生的宿愿终于实现。只是和这次的盛会唯一不相谐调的是 15 万马克的亏损，实际上拜罗伊特的纪念演出因为经济上的亏损而陷入重大危机。

但是瓦格纳仍然高傲不屈，一如既往。他集聚力量创作了其毕生最后的光荣作品。同时，由于其题材的关系超越了平常争论或批评所能及的范围，这部作品就是《帕西发尔》，也就是尼采所谓的“为瓦格纳主义者们安排的基督教信仰”。举世怀着敬畏的心情注视着这位由新教共济会的信徒变为无神论者所写的这部天主教的神秘主义的作品。但是也有不少抱怀疑态度的人，其中主要的是尼采。多年来尼采就知道瓦格纳是一个公开散布其无信仰言论的刻薄的无神论者。他不能把瓦格纳的这次突然改变信仰归因于柯西玛笃信天主教的缘故，因为瓦格纳在和他亲近的人们中间表示不赞成他妻子的宗教理想。尼采以其高度发展的敏锐的直觉，意识到这种宗教观的转变纯粹是由于唯物主义的动机。他知道瓦格纳是多么珍视拜罗伊特演出的成功，他也知道第一次纪念演出在经济上令人失望的后果，他更知道以瓦格纳那样敏锐的头脑，对于为上帝和皇帝服务的新德意志的新的宗教感情，他是不会忽视的。瓦格纳的一生、他的全部艺术是毫不动摇地肯定酒神式的信仰的，是信仰永恒的喜悦的，而不是否定它去信仰基督教的理想的。同是一个人，在《特里斯坦与伊索尔德》中，音乐发现并表现了人生的

最大的秘密，现在却闭上眼睛不去看它们，这难道可能吗?这是不可能的。而且,《帕西发尔》的确只有在作曲家的想像力克服了自己强加在自身上的宗教的、形而上学的约束时，只有在音乐家不可遏制的创造力克服了作为思想家斤斤计较重重考虑的地方,它的音乐才是诚恳的;在其他任何地方,《帕西发尔》都是虚假的,都只不过是在作戏而已。

《帕西发尔》于1882年7月26日首次上演，曾给人以深刻的印象。在这部作品中人们常常看出作者发明创造力趋于衰退。在这里瓦格纳完全失去了比例感；但有时它的音乐发展到极高度，达到了白热化的地步。虽然它具有特别的题材和目的，而且是经过长时间的间歇之后产生的。但《帕西发尔》和《特里斯坦与伊索尔德》在文辞语言上和在半音阶的音乐语言上有相似之处。而这些都是瓦格纳在《纽伦堡名歌手》中所放弃了的。从这部浪漫主义的歌剧的基督教信仰中散发出麻醉性的、使人精神萎靡的奇异的芬芳，它和佛陀的教义以及叔本华的学说相结合,深刻地影响了德国文明的未来。

三、作为哲学的歌剧

瓦格纳写的不是歌剧。他在他的作品中开拓了无限广阔的天地。他给我们的是一种哲学，而这哲学也是有关人和事的。蒙特威尔第和莫扎特给了我们人,只有人。瓦格纳取材于古代神话传说，然后把他的英雄人物作为象征，作为他的哲学的体现。莫扎特的英雄人物单纯是

人，他关心的只是英雄人物的欢乐与苦痛，神话的、神秘的东西，莫扎特是不关心的。从蒙特威尔第到莫扎特，写歌剧的大作曲家都不写抽象音乐，他们在音乐中表达剧中人物的心灵，他们写的是人物性格的戏。瓦格纳不再写人物性格的戏了，他试图以原始形式的观点来看待神话，把它看作一种观念，一种哲学，这种抽象得出的是象征，是脱离人物性格的。我们已经看到启蒙思想的最高统治者——理性，在古典派时代屈服于“感情”了；现在感情则将屈服于形而上学。瓦格纳歌剧中的那些主要人物，那些伟大的女英雄人物，太容易地消失在奇异的气氛中了，她们变得更加神话化而不是人性化。尽管她们能以其伟大，以其爱情的原始的力量感动人，但没有温柔、优美，没有妇女的特性。

瓦格纳剧中的人物仿佛是一些和他们的环境分离的个人。他不强调他们的个性，只满足于揭示其性格的主要倾向。瓦格纳的人物并不总是孤独的，但是当两个或更多的人物彼此相对时，交响音乐就把他们的个性都湮没在一股音乐的潮流之中了。他们只是一些人物，但并非戏剧中的人物。即使是《特里斯坦与伊索尔德》也没有成为由剧中人来体现出一个人的自身的独白。这部作品完全是瓦格纳暴风雨般的个人体验的结果。这充满热情的自白完全在音乐中，而不在戏剧的人物中。在这巨大音响的戏剧中，他们出场了，参与了；但是，他们是无能为力的，他们完全被交响乐的浪潮给卷走了。在爱情的高潮，他们说的话变得无足轻重了，因为他们是小卒子，他

们失掉了自己的身分,他们瓦解了,毫无戏剧性地消失在音乐中,消失在纯音乐中了。就这样,这部歌剧,这部最完美的音乐剧的至上荣光——“情死”,今天成了最流行的交响乐曲之一,它是在音乐会上演奏的,没有剧中人物,没有人声部分。这一场戏是完全令人满意的,是极其感人的,因为它实际上是一首交响乐曲,是贝多芬所谓的戏剧。在真正的歌剧中,这却是不可想像的。不论在《唐·乔凡尼》、《伊菲姬尼在奥利德》、《塞维利亚的理发师》或《奥赛罗》中,没有哪一场戏是可以像这样处理的。离开了人声,它们就会变得毫无意义,甚至毫不连贯。但是,在《特里斯坦与伊索尔德》和在瓦格纳的大部分的其他歌剧中,舞台上的人所生活着的世界是由管弦乐提供的,他们和他们的声音不是绝对必要的。从这个角度看来,瓦格纳的主张是可行的,因为他的音乐更多地是抽象的、交响乐的,而不是歌剧的。音乐的逼人的力量来自无言的交响乐。1849年以后,他所追随的不是格鲁克、马施纳和韦伯,而是贝多芬了。从贝多芬的创作他看到了器乐的终结。在贝多芬的第九交响乐中,他兴高采烈地指出器乐的源泉已经枯竭,势必要加进人声了。

瓦格纳最主要的矛盾是诗人与音乐家之间的矛盾。直至今日,音乐评论家们都同意了他把诗人放在第一位的主张。对于他的早期歌剧创作来说,这是对的。在他的早期创作中,包括《罗恩格林》在内,他是完全在文学的浪漫主义影响之下的。他所依靠的是世人一般所理解的格鲁克的歌剧改革。但是当这位大师成熟时,音乐家的特

质占了上风。尽管他从事着大量的、有力的文学活动——特别是在戏剧论文和评论方面，音乐家的非理性的力量却把它们一概置之于不顾了。《特里斯坦与伊索尔德》是一部吃起来味道不好的戏剧，它的语言是那样艰涩、累赘，以至离开音乐就会变得令人难以卒读。

音乐家抽象的交响乐本能和自命的戏剧诗人脱节了。他不再描绘他的剧中人了，剧中人甚至失去了人性，他们不再是活动的人了。作曲家的哲学思想给他提供了理想的事物，但没有给他提供形象化的个性。只有在《纽伦堡名歌手》中，形而上学的背景没有强大到使剧中人物黯然失色的地步，该剧中的人物比他任何一部后期作品中的人物都要生动些。这一部音乐剧是一个最接近歌剧的作品。在这里，瓦格纳不是一种新型歌剧——表现了他的全部独创性，他的全部伟大的“音乐剧”——的创造者。他的地位是处在德国歌剧的短短历史的末尾。在他死后，德国歌剧只是在软弱无能的模仿者们的努力中一蹶不振。他的音乐剧给歌剧带来了致命的冲击，因为他的管弦乐队吞没了舞台、歌唱演员以及整个歌剧。他把歌声从歌唱家的口中夺去，交给了他的管弦乐队。如果说歌剧一向是一种“不可能实现的”、不自然的艺术体裁，如今它的不可能性就已达到了最高峰。歌剧是抒情的戏剧，其中的人物置身于舞台上，用歌唱来表达他们内心的感情。歌剧过去如此，今后也永远如此。在莫扎特《唐·乔凡尼》的大舞会的一场戏中，莫扎特把整个世界都投影在舞台上了。在节宴的总的气氛和为集会演奏的小型舞

蹈伴奏乐队的朴素的音乐之上，我们听到了高傲的唐·乔凡尼应接宾客的声音，三个来报仇的蒙面客人的戏剧性的语言，勒波莱罗的滑稽表演，采琳娜的俏皮的调情，玛赛托的农村人的猜疑，这一切在一个那样真实而巧妙的音乐世界中混合在一起，神采奕奕，生动活泼。即使拿瓦格纳歌剧中最生动的重唱场面——如《纽伦堡名歌手》的终场与之相比，相形之下，也只像是一个舞台画面而已。

瓦格纳的歌剧不是意大利、法国的歌剧，它们是一种特殊形式的、德国式的交响乐，体现了德意志民族的精神、浪漫主义哲学的信仰，以及新时代交响乐的语言。

萧　韶